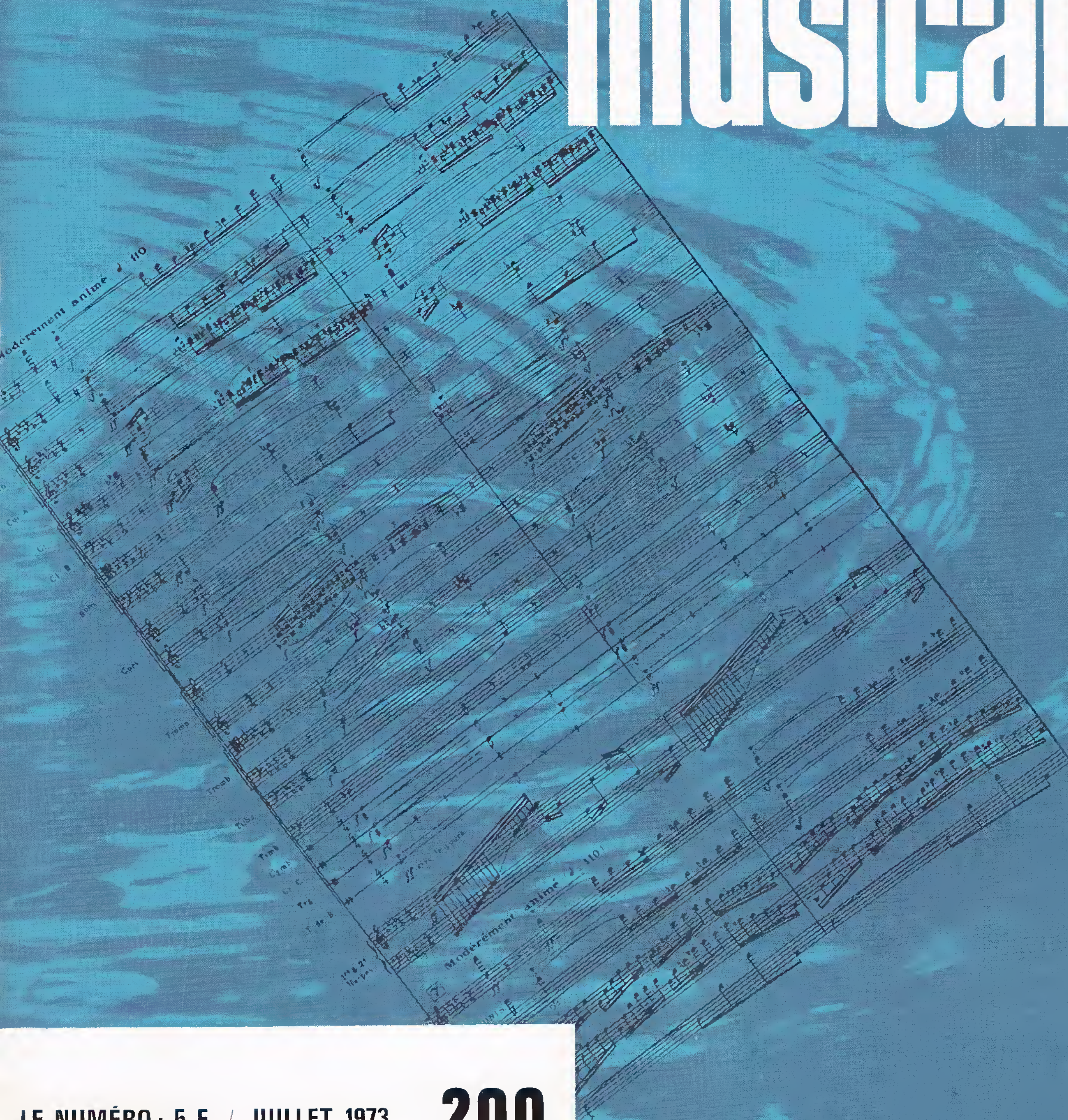
l'éducation musicale

REVUE MENSUELLE



LE NUMÉRO : 5 F. / JUILLET 1973 **200**

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France
(Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique)

Direction et Administration : **3, rue des Ecoles - 77 - Bois-le-Roi (S.-et-M.)**
Téléphone : **069-69-91** C.C.P. : PARIS 1809-65

Fondateur : R. VIEUXBLÉ

Directeur : A. MUSSON

(1) Dans les Ecoles de la Ville de Paris et du Département de la Seine.
(2) Au Centre National de Préparation au C.A.E.M. (Lycée La Fontaine).
(*) C'est à M. VEYRIER, délégué du Comité de Lecture pour les Conservatoires, que doit être adressée toute correspondance concernant ces établissements (rapports, articles, etc...) à l'exclusion des souscriptions et renouvellement d'abonnements.

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

1° Abonnement simple (10 numéros par an) .... France : **F 30** - Etranger : **F 36**

2° Abonnement couplé (10 numéros par an de l'abonnement simple et le Supplément Iconographique comprenant 5 iconographies par an) : France : **F 40** - Etranger : **F 46**

Souscription par chèque bancaire ou par versement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale »

LES ABONNEMENTS SONT TACITEMENT RECONDUITS

La revue ne paraît pas en août et septembre

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 5**

Education Musicale et Suppl. Iconographique **F 7**

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75 F.*
2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*
3° ***Les manuscrits ne sont pas rendus.***
4° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

28e Année — N° 200 JUILLET 1973

Sommaire

Pages :

L'exemple musical ornant notre page de couverture (extrait de la partition d'orchestre de La Péri, de Paul Dukas) est publié avec la très aimable autorisation de l'éditeur : Durand, Paris.

" L'ÉDUCATION MUSICALE " : SON PROGRAMME POUR 1973-1974

« L'E.M. » est heureuse de promettre à ses lecteurs et amis de nouvelles parutions importantes... et récréatives.

S'ajoutant aux rubriques habituelles, elles développeront, au cours des dix numéros (201 à 210), deux sujets importants qui vous intéresseront.

A - Une étude sur le **COR, de E. Leipp et L. Thevet,** avec le concours de J. Piétri, étude amplement détaillée à laquelle se joindront de très nombreux dessins, reproductions, iconographies et graphiques. Tout ceci traitera donc de l'histoire de l'instrument et de ses problèmes acoustiques.

Cette étude est extraite du GAM, Bulletin du Groupe d'Acoustique Musicale, n° 41 (Faculté des Sciences, 8, rue Cuvier, 75005 Paris.

Que Mlle CASTELLENGO, du G.A.M., veuille bien trouver ici nos vifs remerciements pour l'aide qu'elle nous a apportée.

B - **Roger COTTE,** Docteur de l'Université de Paris (Musicologie) animateur du Groupe d'Instruments Anciens de Paris, vous proposera le programme suivant :

Organologie. — Articles détaillés concernant l'ensemble des disciplines rangées sous cette dénomination.

Cette étude comprendra :

1° - Un exposé des différentes méthodes de classement des instruments de musique.

2° - Ceux-ci seront étudiés un à un en commençant par l'orgue, dont les principes régissent l'ensemble des instruments à vent.

3° - Chaque instrument sera étudié :
a) - sous l'aspect acoustique et mécanique,
b) sous l'aspect historique : son emploi aux différentes époques,
c) son utilisation orchestrale moderne,
d) sa place dans l'iconographie musicale et, éventuellement dans la littérature.

4° - Les articles seront illustrés d'iconographies (gravures, peintures, sculptures, photos d'instruments, dessins techniques, etc.).

5° - Périodiquement un disque des timbres, récapitulatif, sera réalisé en liaison avec le laboratoire de l'Institut de Musicologie et offert aux lecteurs de « L'Education Musicale ».

C. — Enfin, sur la proposition de P. Montreuille, une colonne sera chaque mois consacrée à un problème de mots croisés, uniquement axé sur la musique.

BENVENUTO CELLINI : PERSÉE ET MEDUSE (*)

par Michel GUIOMAR

C. — LES DOUBLES :

On éprouve l'impression assez étrange que tel matériau habituel du genre bouffe, — le déguisement masqué de fête et le quiproquo qu'il provoque —, doit s'entendre ici, surtout musicalement, dans un renversement dramatique dont le simple sosie apparent devient un véritable Double à caractères insolites, fantastiques, où le masque, l'habit, la ressemblance éventuelle sont moins la cause d'une méprise de l'un pour l'autre, ou d'une identification de l'un à l'autre, que la conséquence scénique d'une intention plus profonde du Double à naître sur les emprunts nécessaires des apparences, affinités et motifs musicaux... Les Doubles sont nombreux ici ou plutôt ils appellent souvent notre analyse mais leurs rôles, en d'autres œuvres normalement graves ou dangereux, se dissimulent, s'atténuent sous différents propos :

— Doubles, Benvenuto et Fieramosca, tous deux artistes, attirés par la même passion, Teresa, surgissent presque en même temps chez elle, immédiatement l'un après l'autre, chantent le même projet d'enlèvement sur un texte musical et littéraire presque commun ; c'est même dans le burlesque de l'absurde que s'affirme enfin l'identité des deux êtres : Surpris par Balducci, Fieramosca tente de persuader que le coupable et intrus est Cellini, ce qui est exact, mais s'embarrasse tant que Balducci comprend qu'il se dit Cellini. Le dialogue originel, parlé pour être bien compris, est symptomatique :

— L'apparence est trompeuse.

— Les faits parlent, point d'autre imposture.

— Oh ! mon Dieu vous croyez que c'est moi ; eh bien, non !

— Et qui donc pourrait-ce être ?

— Mais parbleu, Cellini !

— Cellini ! C'est trop fort, tu te dis Cellini (...).

On saisit donc que la bonne version de l'entrée de Fieramosca soit bien celle que nous avons dite quand, sur l'appel lyrique de Cellini, il vient, Double déjà carnavalesque ou masque misérable d'une passion exaltée, l'interrompre d'un récitatif saugrenu. L'effet que nous avions remarqué (cf. N° 199, ex. 1) est plus destructeur que si le Double interrompt Teresa (éditions Choudens, entre autres), car il se provoque sous la démarche d'un être, insolite de naître sur scène comme l'immédiate émanation répulsive, antagoniste du lyrisme créateur de Cellini, dont il va être désormais musicalement et scéniquement, un **contre-sujet,** ou peut-être une mauvaise réponse. Les paroles mêmes disent l'appartenance fantastique de traverse-muraille, qui pourrait négliger grilles, portes et verrous, mais le prudhommesque de la phrase et la démarche de l'accompagnement en abolissent contradictoirement le fantastique naissant ; on ne voit même plus que tel détail, le bouquet de fleurs, jeté par Cellini par la fenêtre dans la salle, ou, énorme, apporté par Fieramosca, donnent aussi des attributs de Doubles. Cependant nous avons assez dit l'allure parenthèse de cette phrase pour que, phénoménalement, Fieramosca entre dans l'œuvre sans nulle effraction, en fantôme, enfermé en lui-même, et déjà masque de l'Autre. L'événement annonce, nous l'avons autrement déjà suggéré, celui du IIe acte des **Maîtres-Chanteurs :** Walther est dans l'ombre de l'arbre avec Eva, quand le ridicule Beckmesser survient, après le passage du veilleur de nuit, non avec un bouquet mais avec son luth, et tandis que le jeune couple, ici aussi, songe à s'enfuir. L'analogie wagnérienne n'est peut-être pas fortuite et Wagner y ajoute un double d'Eva, Magdalena, sa gouvernante qui, à la fenêtre, simule, jusque dans son habillement, sa maîtresse.

* Voir l'**Education musicale,** depuis le n° 195.

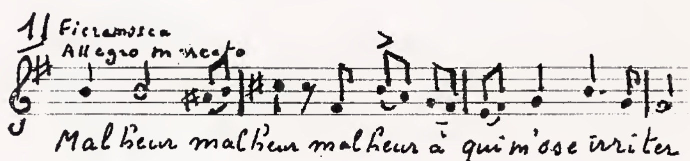
Pour revenir encore au Trio de ce I[er] tableau, uni par le texte et la musique et pourtant divisé en duo et monologue, il est plus inquiétant et fiévreux que divertissant ; à bien écouter, des antagonismes doubles donnent des tensions extrêmes entre la gravité angoissée et l'espérance lumineuse du duo d'une part, et le burlesque et les menaces du monologue d'autre part, car la joie et le burlesque ou l'angoisse et la menace se proclament volontiers sur les mêmes échanges. C'est ici que Fieramosca devient vraiment le Double, non seulement par son projet de se rendre aussi place Colonna et les apartés dont il copie Cellini, mais par le texte musical qui, annonçant, nous l'avons dit, le **leit-motiv,** provoque le transfert : Le projet se chante deux fois, séparées par un air dialogué ; la redite étonne en son apparence de concession formelle mal amenée d'un prétexte vain : « Faut-il redire encore l'heure et le lieu ? ». En réalité toute cette fin de scène s'équilibre ainsi :

— un 9/8, sur le projet et dans le rythme du Carnaval ;
— une page en 3 : duo et dialogue lyrique ;
— un 9/8 qui ré-expose le projet ;
— à nouveau le 3, un nouveau duo et un chant lyrique de Teresa ;
— le retour final du 9/8 reprenant le climat du Carnaval.

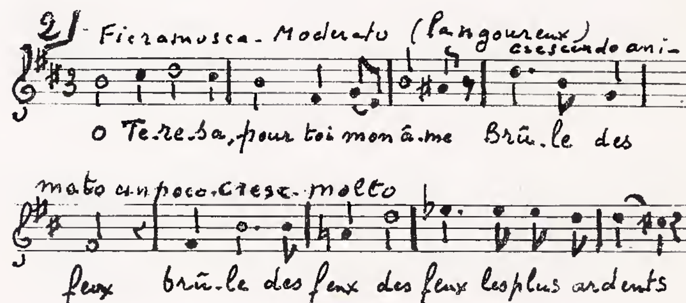
Dans les deux premiers 9/8, le chant de Cellini passe brièvement par le motif dont s'ouvrira ce Carnaval (cf. N° 198, ex. 9, A et C). A la troisième donnée du 9/8, en dernière évocation, Fieramosca s'en empare (id., ex. 9, B), se revêtant vocalement de ce qui appartenait à Cellini, que nous attendions ici comme aux deux premières données, et détruit clairement la symétrie par ailleurs si bien respectée. Littéralement aussi, dès ce moment, Fieramosca nuance son jeu trop fidèle de répétitions, ne donne plus le même écho et, prenant vie personnelle, transforme le projet en un complot qui lui est transmis. C'est bien lui qui, sur la confusion de la fin des tréteaux, reprendra le thème, nous l'avons dit (N° 198, ex. 9, D). Nous ne savons quelle scénographie éclairerait cette mutation et ce n'est pas notre propos de le suggérer en passant de l'événement aux principes généraux d'étude des personnages lyriques ; cependant, elle devrait tenir compte d'un postulat : dans l'irréalité, en fait absurde de tout opéra, les personnages ne se révèlent souvent à une évidence d'êtres véritables que dans un dialogue avec la matière musicale et littéraire qui les appelés. Un exemple célèbre en serait donné dans le dernier tableau de l'**Or du Rhin :** Donner, assemblant les nuées d'orage, accède à une telle réalité en dialoguant, en échos avec une matière orchestrale qu'il provoque alors jusqu'à un paroxysme libérateur du thème du Walhalla. Ici, plus modestement, la matière qui a sollicité, oniriquement parlant, l'entrée de Fieramosca est la passion et le projet des amants.

Le Double apparaît encore quand, même avant son air « Ah ! qui pourrait me résister ? », Fieramosca prétend qu'il sait aussi se battre : « je suis un ferrailleur s'il est un spadassin », introduisant un troisième symptôme de Double : auparavant artiste, amoureux de la même femme, et maintenant, bretteur. De plus, assuré d'être défendu par l'épée de Pompeo, Fieramosca en prend imaginairement la place, devient Double aussi de Pompeo, ferraille, tue en rêve Benvenuto, mais au Carnaval Pompeo assumera la réalité du rêve de victime que dénonce la fin de l'air ; il sera vraiment tué. Ici encore, le masque burlesque joue, qui éloigne le Tragique du rêve et en dissipera plus rapidement ensuite l'irruption réelle. Un rare trait ingénieux de la mise en scène de l'Opéra de Paris, souligne curieusement cette convergence de doubles Cellini-Fieramosca-Pompeo. Fieramosca, en avant-scène, est encore presque seul parmi peu de figurants, acteurs des tréteaux qui se préparent et seront précisément à l'origine du vrai meurtre, contraire à celui, onirique, qui se chante, et la circonstance assure à Fieramosca une allure de pantin ; derrière lui un autre Double, bretteur inconnu, venu des tréteaux, donne une pantomime dérisoire mais analogue à celle dont Fieramosca souligne dans l'arrogance la puissance de son chant, et ce partenaire de songe, ainsi placé derrière le fanfaron et non devant lui est une cristallisation scénique qui va jusqu'à feindre d'être abattu par la cadence même du chant.

Cet air, une fois reconnues l'intention prétentieuse et l'identité du Double, n'est pas, comme le dit une vaine critique, d'une écriture de concession dans la tradition brillante de l'époque, mais un désir de courage devant l'affrontement qui effraye Fieramosca ; de celui - ci, d'abord ridicule et imbécile (selon Pompeo lui-même), l'assurance progresse et une gloire orchestrale l'entoure bientôt. Le chant est vraiment un **air de bravoure** mais certainement pas dans le sens que lui donnent ces critiques. On n'en saisit l'exactitude dramaturgique, dont la musique serait autrement médiocre, qu'en reconnaissant cette peur masquée, ces intentions de persuasion, d'identification difficile au Double, de lyrisme manqué, de fanfaronnade exemplaire, toutes rêveries qui, musicalement, tant dans la narration de combat (ex. 1) que dans la fa-



deur ennamourée de l'évocation de Teresa qui s'y insère (ex. 2) obligent la réussite de l'air à se donner une appa-



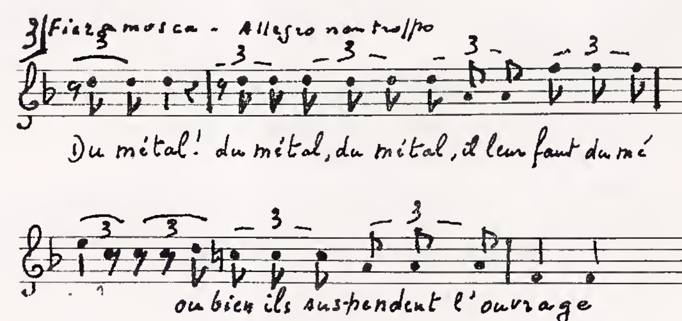
rence de médiocrité satisfaite. Dans le personnage et dans la prétention musicale, passe alors, en une maîtrise moindre il est vrai, un souvenir du Leporello de **Don Giovanni**

déroulant à Elvire la « lista » des conquêtes de son Maître, le catalogue de séduction ; c'est un moment de l'œuvre où, de se hausser au niveau du séducteur, Leporello se montre, avant d'autres signes, un Double de Don Juan (1), dans la gloire vaine et burlesque que rêve le valet et qu'exprime la musique. Les paroles témoignent aussi d'une commune prouesse imaginaire totale : quand Leporello s'enivre du « mille e tre » du catalogue, Fieramosca ferait « la guerre à l'enfer, à ses habitants » et de Cellini il répète que « cent comme lui ne pourraient pas encore m'abattre ». L'air est donc indispensable pour affirmer le défit habituel aux Doubles et admirablement en place pour marquer le conflit du seria et du buffa.

La tension des Doubles, Cellini-Fieramosca introduit l'étrange dans les deux déguisements masqués, identiques du Carnaval, dont un effet d'écho second révèle les dédoublements des personnes : Cellini ou Fieramosca pour l'enlèvement de Teresa, Ascanio ou Pompeo, pour protéger la fuite. Plus étrange encore, connivences des Doubles et signe des jeux contraires d'une fête dévastée, est le fait que ces Doubles agissent à la faveur de la confusion créée par d'autres sosies et la rixe entre le faux Balducci et le vrai, ridiculisé par le tréteau. Ici encore, le nouveau dualisme prend l'inoffensive apparence du genre bouffe mais son issue introduisant l'équivoque dramatique d'une rixe beaucoup plus grave entre le faux et le vrai Cellini, le faux et le vrai Ascanio, et finalement entre le vrai Cellini et le faux Ascanio, fait reconnaître le potentiel de la scène, tendue entre la Fête et la Mort, la Parodie et cet être familier du Seuil de l'Au-delà, le Double (2). Dans cette multiplication des Doubles, les jeux se brouillent : entre Cellini et Fieramosca, le grotesque va à celui qui imite l'autre, le propos bouffon va au sosie ; au contraire, c'est bien le vrai Balducci, imité, qui devient bouffe, quand le faux trouve dans l'imitation même de la vie de l'Autre, un pouvoir inquiétant, comme d'une marionnette qui prendrait vie. Par cette imminence de vie de la marionnette, un certain climat du carnavalesque de **Petrouchka** (que des effets de cuivres, répétés comme dans ce ballet, annonçaient déjà) passe sur la dispute, si cependant la transgression effective en personnages ici réels, vivants, abolit le pouvoir fantastique de leur présence scénique.

Une dernière apparition du Double se présente au dernier tableau : Par ordre du Pape, Fieramosca doit se joindre aux ciseleurs et artisans pour aider Cellini. Il devient, lui, le « grand » sculpteur romain, un obscur instrument du génie de Cellini et, pour rappeler le climat Leporello, un valet. Dans la version primitive au moins, une curieuse entrée de Fieramosca, ici encore en dialogue parlé, prend, entre l'ordre du Pape et la scène finale, un sens étrange dans sa bouffonnerie même. Fieramosca vient trouver Cellini et lui récite un vrai texte de Commandeur : « Cellini, je viens de ce pas t'envoyer en enfer », « je viens te demander raison de tes injures ». On se souviendra que dans le **Don Giovanni** de Mozart et autre œuvre dramatiques (le **Don Juan** de Molière au moins, du même mythe, le Commandeur est un autre Double du libertin) (3). Mais une fois encore le fantomatique insolite de cette entrée se détruit immédiatement : persuadant son rival de le rejoindre au dehors pour un duel (à demi évité dans le Carnaval) qui, s'il devenait réel, donnerait le climat du duel avec le Commandeur, Fieramosca ne peut que créer le grotesque puisque sa seule intention est d'éloigner Cellini le temps de soudoyer les artisans et faire échouer l'œuvre ; il en fait l'aveu quand, revenu seul et donc en apparent vainqueur, les disciples le menaçent de mort ; le souvenir se rappelle alors à nous de Leporello se démasquant de sa cape de Don Juan sous la menace des paysans qui le prennent pour son Maître, pour son Double.

On retiendra le cri dont Fieramosca vient tout de même dans ce Finale auquel il participe, réclamer, haletant, le métal qui manque **(ex. 3)** ; musicalement la voix est sin-
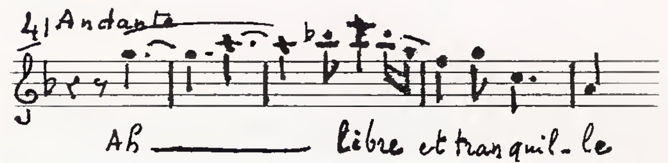


cère, presque véhémente d'inquiétude quand le personnage vit dans l'attente contraire de l'échec et de la condamnation et que, dit le livret, il accourt tout joyeux. Au moins l'ambivalence affleure ici, dans la mélodie et l'accompagnement, d'un être partagé entre la passion créatrice et la passion humaine.

Cette dualité d'un même être, nous devrions la dire aussi dans une vision élargie du Double : Tout Double d'un être est en lui-même aussi un être double qui, à tout instant demeure dualisé, en attente, en son espace intérieur. Il risque ainsi de montrer ou masquer l'un ou l'autre de ses deux visages, à tout instant de l'œuvre, et le personnage peut chanter en apparence en porte à faux contradictoirement de l'un des visages, l'être musical niant le visage scénique. Rappelons par exemple que cette dualité, fréquente dans les personnage wagnériens, imminente en Elisabeth, double féminin de Tannhäuser, se réalisait dans la scénographie de G. Friedrich animant l'attente du retour de Rome du jeu cruel entre la vierge chrétienne, rédemptrice par son renoncement et l'être de désir assumant l'incarnation en elle de la déesse païenne (cf. N° 194, pp. 7-13), en fait, deux tendances de la création. Un exemple probable, plus faible, de la dualité intérieure berlozienne serait, en son échec même, l'air « Sur les monts les plus sauvages » par lequel Benvenuto s'attarde avant la fonte du Persée ; l'air est très critiqué, non pas musicalement d'ailleurs mais comme une maladresse de situation. Personnellement, c'est peut-être le seul que musicalement, nous acceptions mal et déplorions, quand son exacte importance dramatique se justifie au contraire aisément : Trop douceâtre romance au moment où une véhémence totale devrait, dit-on, s'exprimer, on lui repro-

che de faire perdre du temps à celui qui devrait fébrilement se consacrer à l'œuvre. On en oublie que le Persée est **créé** depuis longtemps ; la statue, en sa conception artistique est prête ; le feu allumé. Seule la coulée reste à accomplir, dont le souci n'incombe même pas à Cellini qui, non seulement croit avoir le temps, mais doit attendre le moment de fusion idéale, tout fondeur de bronze ou simple maître de forges sait cela ; l'air de Cellini comble cette attente et c'est la supression qui en serait illogique.

Quant à la véhémence créatrice espérée, elle sera orchestrale plus tard, en un deuxième temps, mais ce qui se chante d'abord n'est pas une vaine nostalgie d'un climat de fantaisie rurale, comme il est facile d'ironiser sur un texte maladroit, mais une rêverie poïetiquement indispensable, qui se sépare du projet et de l'agressivité. On peut donc rappeler la dualité jungienne de l'**anima** et de l'**animus** créateurs (4). Ici l'**anima** rêve, attitude pré-créatrice essentielle, l'**animus** se réservant l'acte de la scène finale. L'imaginaire créateur d'images vraies naît en **anima,** vraie source du dynamisme matériel de l'œuvre, quand la fièvre apparente est alors organisation seconde formelle. Le climat de rêverie et de nostalgie convient donc, par lequel Berlioz affirme une dernière fois la symbolique de l'opéra : une existence d'artiste, face à la société. Dans une autre œuvre, **la Walkyrie,** Siegmund, également menacé de mort, demeure dans la maison de Hunding, contre toute logique apparente, veille et rêve près du foyer, pur instant, qui semblerait inutile et dangereux aussi, de l'**anima,** qui rassemble le passé et se donne un rêve de feu autre, créateur comme le creuset en fusion de **Benvenuto Cellini.** Plus tard dans la nuit, l'être agressif, **animus** agissant, arrachera l'épée du frêne et Sieglinde, naguère esclave-objet, à sa maison, la recréant vivante et libre, au-delà même du rôle joué par le Persée, ici hors de sa prison... Il est symptomatique que le bref **arioso** de Benvenuto qui ouvre l'air commence ainsi : « **Seul pour lutter,** seul avec mon courage, **Et Rome me regarde** », proposant cette dualité de la solitude créatrice et de la société. Tandis que dans l'air prétentieux de Fieramosca, le ton s'enflait, burlesque, Cellini néglige l'angoisse envahissante et s'évade seulement en lui-même. Berlioz retrouve certainement en ce moment de pur symbole la rêverie vers l'enfance, lieu privilégié de tout acte créateur (5) : Le climat des montagnes évoquées appelle déjà le Dauphiné d'autrefois, exactement, comme en situation analogue dans la **Fantastique,** avant la **Marche au supplice,** la **Scène aux champs.** Cette page est donc indispensable, malheureusement puisque nous en reconnaissons la faiblesse. C'est aussi, il est vrai, une page littéraire indéfendable, non dans l'esprit mais dans le détail poétique. Quel pâtre entendrait sans sourire évoquer un « troupeau voyageur » ? Puis surgit une belle et exacte idée, la nostalgie de la **Terre-Mère,** archétype qui se retrouve en toute psychologie de la création, mais ici dans quel faux pas ! Cela donne : « Puis le soir dans ma chaumière, Seul ayant pour lit la terre, Comme aux bras d'une mère, Je dormirai content » ! Nous sommes très en deçà de la rêverie ancestrale de Siegmund dans la **Walkyrie** ou de l'évocation d'Erda, déesse de la Terre, par Wotan quand Siegfried va le combattre et subir ensuite, lui aussi, l'épreuve du feu, image vivante et triomphante d'un nouveau Persée. Il est vrai que la mélodie exige ici une technique de chant irréprochable, qui défaille souvent, même chez tels ténors mondialement connus, par exemple sur ce passage difficile **(ex. 4),** et enfin une entière



intelligence de son rôle et de sa signification et donc de la notion de cette **anima** jungienne, ici exprimée.

Si nous découvrons que **Benvenuto Cellini** avait un propos autre que l'ensemble des opéras de son époque en France, et dans un cadre nouveau, une intention tragique et symbolique. Berlioz n'a t-il pas tenté de nous en écarter, d'assurer à l'œuvre sa solitude ? Cette attitude, contraire à la polarisation même de l'opéra, serait l'une et la principale des causes d'échec et d'incompréhension. Le principe dramaturgique du refus berliozien opposerait son argument aux critiques qui, malgré l'aveu avare de quelques trouvailles de génie, ont voulu reconnaître ici la marque néfaste d'influences de l'époque et de la tentation du succès obtenu par concessions. Même sur le plan dramatique, dont il inspira aux librettistes les situations, Berlioz a renversé les procédés de compositeurs de son époque et on devine ce qu'auraient réalisé les Meyerbeer, Halévy et Adolphe Adam sur une telle intrigue. Nous pouvons donc aborder enfin une dernière technique par laquelle Berlioz a dispersé nos références habituelles, nos certitudes esthétiques.

4. — Une telle somme d'**aberrations** et **dérogations** aux usages dramaturgiques de son temps, instaurées comme telles, auraient dû témoigner que l'intention de Berlioz était autre qu'une œuvre cohérente et musicalement une, aux successions scéniques homogènes, continues, dans une courbe harmonieuse d'intensité propre à chaque tableau, comme l'opéra cosmopolite de cette époque et comme l'opéra français de Lully à Massenet... En langage, en structure, en intention dramatique, Berlioz est en total isolement historique. Retrouvant une esthétique oubliée, non pas dans une réussite irrécusable mais dans un premier renouvellement de grande tenue, à chaque moment captivant par sa qualité de tentative initiale, tendue de traits de génie, dont le succès aurait appelé des chefs d'œuvre du même climat ouvert à l'Opéra français, Berlioz n'a pas en effet seulement renié les formes lyriques et scéniques de son époque, mais aussi celles de tout un passé abusivement peut-être nommé classique de l'Opéra français.

Ce qui nous revient alors est une date, trois siècles avant l'actuelle remise en scène de **Benvenuto ;** 1672, le rapt par Lully du privilège de l'Académie Royale de Musique, début d'un despotisme dont il se vengea de sa

9/373 →

BIBLIOGRAPHIE

par Jean MAILLARD

Louis-Nicolas CLERAMBAULT (1676-1749), Orphée, Cantate pour voix élevée, flûte, violon et continuo, éditée par David TUNLEY, Faber Music Ltd, 38 Russell Square, Londres WC 1, en association avec The Department of Music, The University of Western Australia (1972).

Depuis l'ancienne édition épuisée de l'**Orphée,** de Clérambault, à la **Schola Cantorum**, l'intérêt pour cette belle cantate sur un poème attribué à M. de Rochebrune a été suffisamment constant pour que les musiciens se réjouissent de la nouvelle gravure que leur en offre un éditeur londonien.

Le travail d'édition a été assuré avec infiniment de zèle et de pertinence par un musicologue australien, professeur à l'Université de Perth. Une brève **Introduction** situe l'auteur dans le cadre de sa famille (qui compte plusieurs musiciens qui se sont illustrés aux XVIIe et XVIIIe siècles) et indique les jalons essentiels de sa production. On y trouve également une justifications de certains signes ou de l'indication des nuances.

La partition renferme cinq beaux grands airs séparés par des récitatifs. La voix y concerte admirablement avec le violon ou la flûte. La déclamation s'unit merveilleusement au lyrisme, mêlant les goûts français et italien : **air tendre et piqué, air gai, air fort tendre et fort lent, air mineur « Laissez-vous toucher par mes pleurs »**, dont un bel enregistrement paru naguère chez ERATO rappela le charme exquis et les touchants accents ; toutes ces **arie** sont de type da capo. La dernière : **« Chantez la victoire éclatante que remporte le tendre Amour »** est d'un vocalisme souverain et d'un entrain irrésistible avec ses grands traits repris en écho par le violon.

Une partition qu'on aimerait voir souvent sur les pupitres pour le plus grand plaisir des auditeurs, et dont le caractère pratique séduira tous les interprètes.

***

Jean GOURRET, Chant, suivi d'**Entretiens avec Georges Thill,** in-8, 135 pp., Editions I.C.C., Sens (1973), en dépôt chez Durand à Paris.

Que voilà un livre passionnant, qu'on lit comme un roman policier, et sur lequel on revient sans cesse. Le titre précis est d'ailleurs : **La technique du chant en France depuis le XVIIe siècle, suivi d'Entretiens avec Georges Thill.** L'ancien chanteur Guy Marchal a d'ailleurs collaboré tant soit peu à sa rédaction.

Sans être un chanteur ni même un musicien professionnel, Jean GOURRET a pu parvenir, grâce à sa passion éclairée de l'art lyrique, un excellent connaisseur qui possède à fond son sujet et en discourt « dans un style direct, avec une autorité et un savoir incontestés », suivant l'expression de Clym, l'auteur de la **Préface.**

Cet ouvrage se divise en douze chapitres consacrés respectivement à la voix, la voix et l'oreille, l'émission de la voix (maintien et position, couverture et place de la voix), l'émission des voyelles, la respiration, prononciation et articulation, la voix et les sentiments, les voix, les ornements du chant, évolution du chant et enfin, Entretiens avec Georges Thill. Il s'achève par une sommaire, mais intéressante bibliographie.

Je ne saurais entrer dans le commentaire détaillé sans déflorer le travail de Jean GOURRET dont nos lecteurs auront conscience d'avoir beaucoup à apprendre : non seulement pour l'intelligence du phénomène vocal, mais encore pour une information précise et simple des dernières acquisitions de la phoniatrie dans l'étude non point des phénomènes pathologiques, mais de la phonation même.

C'est là un petit livre indispensable dans nos bibliothèques.

***

Madeleine MABILAT, Flûte écolière, Livre du maître, premier et second cahier, Editions S.U.D.E.L., Paris (1972).

Cette **Initiation musicale à l'Ecole élémentaire** publiée par la Société Universitaire d'Editions et de Librairie n'est pas le fruit du hasard ou de la fantaisie d'un auteur en veine de publier un nouvel ouvrage pour l'enseignement de la flûte à bec.

Madeleine MABILAT enseigna un certain temps dans le cadre réputé des professeurs de la Ville de Paris et possède donc une expérience pédagogique très remarquable, enrichie par son activité inlassable au sein de l'Ecole Normale d'Institutrices de Melun. Sa connaissance familière des problèmes posés par l'éducation musicale des tout petits s'est constamment enrichie de par son activité de conseiller pédagogique dans le cadre du recyclage des maîtres et maîtresses, soit à l'Ecole annexe, soit dans les classes mêmes des instituteurs et institutrices qu'elle a musicalement formés.

→ page suivante

7/371 ← Benvenuto Cellini

propre servilité aux désirs royaux et à un classicisme français qui n'était pas dans sa nature et, par cela, dans une soumission aux seules lois de la tragédie, renonciation musicale trop docile la matière littéraire, qui, on le sait, a rarement donné de bons fruits. En écoutant Berlioz, un climat pré-lullyste se rappelle à nous : **Benvenuto Cellini** n'est pas un Opéra, mais l'imbrication d'une œuvre **lyrique** toute **personnelle** et d'un **drame shakespearien;** ou plutôt, Berlioz y retrouve, dans une affinité shakespearienne innée, ce qui fut l'essence même des divertissements européens de musique à la fin du XVIe siècle et au début du XVIIe siècle, **mascherata** italienne, mascarade et **ballet de cour** français, **mask** anglais, une dramaturgie polyphonique, une intrigue non linéaire et non orientée, presque aléatoire même par le caractère impromptu de son jeu, comme dans le mask et la mascarade, par la participation de ceux qui assistent, comme dans la mascarade et le ballet de Cour, tout le contraire de la tragédie lullyste et, par celle-ci, de la tragédie ramiste et gluckiste. Entre **le Paradis d'Amour** de 1572 et la prise du pouvoir lyrique par Lully, en 1672, tout un siècle de tentatives renaissantes, baroques, pré-classiques françaises, parties surtout de **Circé ou le Ballet comique de la Reine** (6) a donné les éléments d'un spectacle français de synthèse européenne et d'union de tous les arts. **Benvenuto Cellini** apparaît comme un retour incomparable à certains aspects de ces tentatives pré-lullystes souvent réussies et convaincantes ; en particulier, du **ballet comique,** c'est-à-dire d'une intrigue parlée mêlée aux chants chœurs et danses, comme dans l'œuvre de Berlioz ; **ou mélodramatique,** dans une alliance plus dense encore du texte et de la musique, et surtout du **ballet-mascarade.** Quand Lully asservit l'opéra français naissant, et les essais intéressants de Cambert et autres mis à part, le siècle qui vient de s'écouler est celui d'une véritable école dont la diversité même montrait une voie, accordée à d'autres tendances baroques européennes préclassiques, où la non cohérence, le discontinu, le mélange des genres, le refus des contraintes littéraires pures, l'exaltation baroque, shakespearienne ou elisabethaine de la dramaturgie animèrent les jeux parallèles de cette mascherata italienne, de certains opéras romains (à parenthèses déjà bouffes) ou vénitiens, voire plus tard, à l'époque même de Lully, de l'opéra baroque allemand. Seul en Europe, Lully s'imposa d'adopter la structure et la prosodie même de la tragédie racinienne, dans la méconnaissance de l'irréductibilité essentielle qui sépare les formes majeures et techniques spécifiques d'arts différents. Ainsi domptée, l'évolution de l'Opéra français lui fit perdre, non sans donner, nous le reconnaissons, des chefs d'œuvre, sa vocation jusqu'à interdire ensuite même à l'opéra-ballet qui retrouvait l'ère pré-lullyste, d'oublier de telles contraintes, de renouer même avec la liberté des anciens ballets à entrées et donc de persuader. Après l'effort de Rameau pour conjurer un déclin et l'entrée en France de la Réforme de Gluck, brève rémission, on sait vers quelle décadence s'achemina la scène lyrique française. En cela, la création de **Benvenuto Cellini** constituait un combat de solitude contre une manière de Méduse qui, rappelons-le encore fut autrefois d'une grande beauté, avant de paralyser ses témoins et de les asservir. La place nous manque pour insister ici sur le caractère chorégraphique et dansant de l'œuvre, par quoi cet opéra hérite de l'ancien ballet. Est-ce nécessaire, il est vrai, sinon, hors des scènes du Carnaval, évidente mascarade, pour préciser et justifier la présence de certains airs, mal entendus dans la méconnaissance de leur tendance chorégraphique implicite. Du Carnaval on pourrait même avancer qu'il n'est pas fondé sur des rythmes de danses parce qu'il l'exigeait naturellement, mais que Berlioz a penché vers ce climat de Carnaval parce qu'il lui permettait d'affirmer la nécessité d'une rythmique constante et d'une dynamique créatrice d'une continuité autre que celle d'une intrigue suivie, cohérente ; ainsi les grands thèmes scéniques et littéraires de la passion amoureuse et de la passion créatrice trouvent dans le climat chorégraphique des alliances nouvelles (7) ; constamment l'expression lyrique de Cellini ou de Teresa rejoint celle de la Fête ; cette alliance éclaire la signification de la Cavatine de Teresa au 1er tableau, si accusée de médiocre italianisme. Où sommes nous donc, sinon à Rome ? nous ne devrions pas nous étonner que Teresa chante à l'italienne, même dans la transposition d'un siècle vers un autre. Mieux, l'introduction lente, au rythme
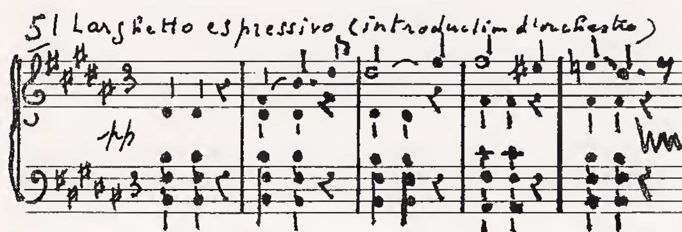
8/372 ← Bibliographie

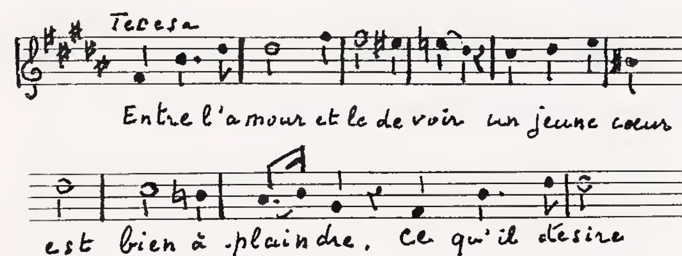
Il faut donc considérer ces deux fascicules comme un précieux outil de travail pour l'instituteur chargé de la musique à l'école élémentaire. L'enfant se trouve ici sollicité au quadruple point de vue de la rythmique, de la culture auditive, de la culture vocale et de l'initiation instrumentale. Chacun des deux recueils est divisé respectivement en 19 et 20 leçons chacune fondée sur l'initiation mélodique par un « jeu de hauteur » qui entraîne un travail de la voix, de l'oreille, puis de l'instrument ; et d'une initiation rythmique, le tout inspiré à chaque fois par un chant nouveau qui sert de prétexte à ces diverses activités dont la dictée (orale), si importante, n'est évidemment pas exclue. Les conseils au maître sont clairs, précis et n'exigent pas une culture musicale très poussée.

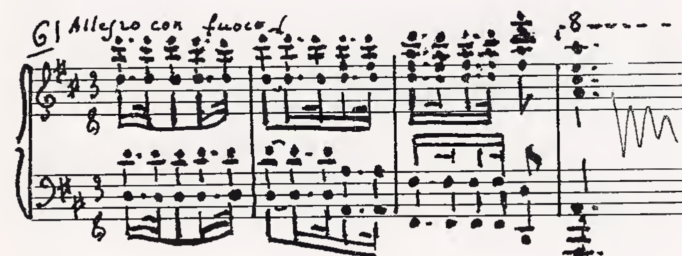
Le premier cahier, utilisable pour les petits de six ou sept ans, va jusqu'à l'étude des sons diatoniques do3 à mi4 (pour la flûte à bec, do4 à mi5) et des rythmes à deux, trois, quatre temps avec rondes, blanches, noires, croches et silences correspondants, les rythmes rapides avec croches étant évidemment amenés dans un contexte naturel, sans possibilité de crispation. Le second cahier n'élargit sans doute pas les connaissances acquises, suffisamment nombreuses, mais les approfondit et les étaye fort opportunément. Selon le goût actuel pour la création (pour la « créativité », dit-on), l'auteur suggère de multiples improvisations rythmiques et mélodiques au départ des chants étudiés, avec ou sans matériel instrumental.

Ce sont là deux recueils que les enseignants du Premier degré sauront gré à Madeleine MABILAT d'avoir mis à leur disposition.

près, prend un caractère de **passamezzo,** proche de la pavane (8) **(ex. 5)** avant l'allegro vif, d'un rythme de **saltarello (ex. 6).** Passamezzo et saltarello sont précisément des danses qui traversent au milieu du XVIe siècle, époque de l'action de cet opéra leur apogée quand, en se succédant, unies, elles voient leur fonction de danses se transformer en forme musicale. Si Berlioz n'a tout de même pas voulu cette trop précise référence, on voit qu'il









aurait suivi d'instinct la pente naturelle de deux climats de danses, s'unissant invinciblement. Cette rythmique de saltarelle ou de tarentelle, évidemment explicable dans le Carnaval, anime de nombreuses autres scènes, et non seulement encore le duo et le trio du projet d'enlèvement qui annonce et anticipe la Fête. Toute l'œuvre en est hantée et c'est bien une chorégraphie imaginaire qui, en effet, règnerait au-dessus de l'intrigue apparente, celle du rêve intérieur de création berliozienne, dont les présences scéniques visibles ne sont que des impacts passagers.

NOTES

(1) Sur ce Double, P.-J. Jouve, le Don Juan **de Mozart,** Editions de la librairie de l'Université, Fribourg (Suisse), 1942, et autres éditions plus récentes. Otto Rank : **Une étude sur le Double,** publiée avec **Don Juan,** Paris, Denoël et Steele, 1932.

(2) Voir nos **Principes d'une esthétique de la Mort,** IIIe partie, Le Seuil de l'Au-delà, Paris J. Corti, 1967. Ajoutons que la scène de l'enlèvement à la faveur de la pantomime de tréteaux est exactement inspirée du **Salvator Rosa** de E.-Th.-A. Hoffmann, l'un des créateurs de Doubles du romantisme allemand (cf. A. Boschot, **Un romantique sous Louis-Philippe, Hector Berlioz,** Paris, Plon, 1948, pp. 232 et 235-236).

(3) Cf. P.-J. Jouve, op. cit., ainsi que Julien Gracq, **André Breton, quelques aspects de l'écrivain,** Paris, J. Corti, 1948, p. 9.

(4) Voir G. Bachelard, **La poétique de la Rêverie,** Paris, P.U.F. 1958, p. 48... et notre essai Opéra et scénographie, **L'Education musicale,...** N° 186, mars 1972, p. 15/225.

(5) Voir G. Bachelard, op. cit. chap. III, **Les rêveries vers l'enfance** et **La Terre et les rêveries du repos,** Paris, Corti, 1948, ch. IV, **La Maison natale et la maison onirique.**

(6) On peut consulter ici, M.-F. Christout, **Histoire du Ballet,** Paris P.U.F. (Que sais-je ?, n° 177), 1966, pp. 8-26. Margaret M, McGowan, **L'Art du Ballet de Cour en France,** 1581-1643, Paris, éditions du C.N.R.S., 1963.

(7) L'occasion de revenir sur cette constance d'une chorégraphie implicite et de ces alliances de la solitude et de la Fête nous sera peut-être donnée quand nous étudierons plus tard ici la poïetique comparée de Wagner et de Berlioz, que nous avons annonçée.

(8) Entendons ainsi que le rythme et le climat reflètent l'idée (erronée) que Berlioz, à son époque, et après lui, Fauré, Ravel et autres compositeurs, ont pu se faire d'une pavane, lente et grave, différente du **passamezzo** et de la véritable **paduana, padovana** ou **pavana** du XVIe siècle italien (voir Encyclopédie de la Musique Fasquelle, articles passamezzo, pavane).

FORMATION DE L'OREILLE (1)

donnée au Cours Professionnel de Pédagogie Active

par Pierre DOURY

Directeur de l'Ecole Nationale de Musique
de Saint-Maur

Deux disciplines fondamentales assurent une connaissance générale de la musique :

a. — Cours de Culture Musicale.

b. — Cours de Lecture.

Le cours de Culture Musicale, constitue un enseignement de base qui porte essentiellement sur la formation de l'oreille :

— Dictée et Analyse.

La Lecture devient une discipline majeure et à part entière liée à l'expression instrumentale, comportant en premier lieu la « technique solfégique » la plus rigoureuse.

La formation de l'oreille ne consiste pas seulement en la reconnaissance des sons selon leurs quatre dimensions : hauteur, longueur, intensité, et timbre. Elle fait appel également à la mémoire, et par celle-ci, à la faculté de synthèse, facteur d'une véritable intelligence musicale :

La fameuse oreille dite « absolue » n'est-elle pas en réalité qu'une mémoire parfaite des **sons** pris isolément, cependant, **elle ne constitue** pas la **mémoire musicale :**

Un son isolé n'a de valeur musicale que dans un contexte dont l'étude précise est l'objet d'une profonde et totale formation de l'oreille.

C'est dans le cadre d'une révision fondamentale de la pédagogie de l'audition qu'ont été conçus les cours de formation auditive donnés au cours professionnel de pédagogie active de l'avenue de Wagram, à la demande de Madame Pendleton.

Le cours est divisé en deux parties principales :

I

Exercices techniques pour le développement des facultés d'audition.

1°) **Rythmique :** fragments enregistrés par des instruments à percussion à 1, 2 et 3 timbres différents (tom - timbale - wood-block).

— Initiation à l'écriture propre à ces instruments : fla - « ra » de 3, de 5... roulements etc.

Les fragments sont **indépendants** (non enchaînés) de longueur variable, (égale à ceux d'une dictée traditionnelle de même niveau). Ils correspondent à une cellule musicale intelligible.

2°) **Mélodique :** fragments, également indépendants et de longueur équivalente à ceux d'une dictée traditionnelle, enregistrés par des instruments de tessiture et de timbre variés : basson, violoncelle (basse et ténor), alto, clarinette, saxophone, cor, violon, flûte, hautbois etc., chacun est noté dans la clé de lecture usuelle : clé de Fa 4° - ut 4° - ut 3° - sol. Les instruments transpositeurs sont notés en « ut » ou dans le ton de lecture correspondant.

Chaque fragment constitue une unité mélodique intelligible dans le style d'une cadence de concerto contemporain dont le rythme cependant ne présente pas de difficulté particulière, l'accent étant ici porté sur les difficultés d'intonation.

3°) **Polyphonique :** exercices conçus selon le type des deux précédents enregistrés avec des instruments, soit de même tessiture ou de même timbre à 2 et 3 parties réelles.

a.) Dictées d'accords 4 sons et plus.

Tous ces exercices sont notés de mémoire **après** plusieurs auditions de chaque fragment.

Le développement de la mémoire est en effet un des éléments essentiels de l'oreille musicale.

II

Dictée et analyse d'un fragment d'une œuvre musicale enregistrée.

1°) **La dictée musicale** est un exercice qui met en œuvre la synthèse des facultés dont les exercices précédents ont chacun, pour leur part, permis un développement particulier.

---

(1) Voir « L'E. M. », n° 199, juin 1973, p. 8/336 et suivantes.

Le texte est extrait d'une œuvre musicale enregistrée dans sa version originale : sonate - trio - quatuor - concerto - etc.

La dictée est donnée par fragments séparés, dont le découpage a été réalisé après une analyse précise du phrasé.

Cette analyse logique a été faite au cours d'un travail préparatoire : dictée des structures du phrasé - ou plan.

Après une ou deux auditions du texte choisi intégral, (2 à 3 minutes maximum) les « élèves » doivent noter le plan :

a.) Indiquer les cadences — les reprises du motif principal — ou des éléments thématiques.

b.) Numéroter les grandes divisions du discours.

2°) Lorsque la dictée est achevée, notée intégralement l'analyse détaillée est réalisée :

— cadences ;

— plan tonal, modulations ;

— indication, chiffrage des accords, des emprunts, altérations, notes de passage, broderies, appogiatures, retards, etc.

Ce programme est appliqué à l'Ecole Nationale de Musique de Saint-Maur depuis 5 ans dans tous les cours de Culture Musicale (solfège) depuis la 3e année Préparatoire jusqu'au cours Supérieur selon une progression soigneusement adaptée, il exige de la part des professeurs une formation appropriée.

Les élèves issus des cours d'initiation selon la **pédagogie active** sont particulièrement bien préparés à recevoir cet enseignement qui leur assure, sur des bases techniques solides, une connaissance réelle et pratique du langage musical.

Œuvres — dictées et analysées — au cours professionnel 1972-1973, avenue de Wagram.

— Duo op. 99 (extrait) : J. Haydn.

— Sonate en ut majeur pour flûte (2° mt) : J.-S. Bach.

— 5° quatuor à cordes (3° mt) thème : Beethoven.

— Quintette en sol min. K. 516 ; 2° mt Adagio ; 3° mt Final (extrait) : Mozart.

— Offrande musicale n° 8 (sonate en trio) : J.-S. Bach.

— Sarabande de la 3° suite (violoncelle seul) : J.-S. Bach.

— Fanfare de la Péri (en entier) : P. Dukas.

— Trio 2° mt (violon - viole de gambe - et basse continue) : Boismortier.

— 1re symphonie, final (extrait) : J. Brahms.

— La servante Maîtresse (extrait) : Pergolese.

— Symphonie militaire 2° mt (extrait) : J. Haydn.

— 3° concert royal (chaconne) : Couperin.

LES RÉABONNEMENTS

Comment savoir la fin de votre abonnement ?

En observant la suscription portée sur nos sacs d'envoi. L'exemple ci-dessous renseigne clairement. En tête de votre nom figure celui d'un mois de l'année. Ici : juillet. Cela veut dire que :

1° l'abonnement prend fin en juillet,

2° le numéro contenu par le sac-adresse, s'il porte le même nom du mois, est le dernier de l'abonnement :

Juillet : M. Dupont
Rue Georges-André
89-Arcy

Il vous appartient alors de procéder au renouvellement dudit abonnement le plus tôt possible. Ceci pour nous éviter des frais de lettres de rappel, de contre-remboursements, etc. qui, chaque année, grèvent notre budget au point qu'ils représentent le coût d'un numéro de 40 pages !

Quelques lecteurs se sont émus de notre décision de compléter nos Conditions Générales de Vente par la mention « Tous nos abonnements sont tacitement reconduits ».

En voici la raison.

Suivant l'habitude de beaucoup de revues, nous cessions nos envois lorsqu'un abonnement n'était pas renouvelé dans le mois suivant son échéance. Les protestations furent si nombreuses que nous avons cherché le moyen de satisfaire à la fois nos lecteurs et également de garantir le bon fonctionnement de notre administration.

D'où les abonnements tacitement reconduits.

« L'Education Musicale » est à votre service. Nos efforts tendent constamment à vous satisfaire et à vous rendre service. Mais, par ailleurs, nous avons un budget à établir et à respecter. Ce n'est aisé à l'époque que nous vivons.

Alors, aidez-nous.

Et si, pour des raisons diverses, vous devez suspendre votre abonnement, prévenez-nous dans la quinzaine suivant son échéance. Faute de quoi l'abonnement restera dû pour l'année entière.

LES INSTRUMENTS A PERCUSSION

(3e Partie)

par Jean-Marie THIL

Professeur d'Education Musicale au Lycée Jules-Renard, Nevers

Ayant reçu un important courrier à la suite de mon article consacré aux instruments à percussion paru dans les numéros 195 et 196 de l' « Education Musicale », je tiens à remercier tous les lecteurs qui, par leurs nombreuses questions, m'ont amené à formuler ici une réponse collective qui s'ajoutera à celles qu'ils ont déjà reçues individuellement.

INSTRUMENTARIUM SCOLAIRE :

Depuis plusieurs années, certaines méthodes d'éducation musicale proposent l'utilisation d'instruments à percussion adaptés aux capacités physiques et musicales des enfants ; de dimensions, de poids et d'ambitus réduits, ils facilitent ainsi leur utilisation par des mains malhabiles tout en présentant de très larges analogies avec les instruments « professionnels ».

Hélas, les budgets scolaires consacrés à la musique étant souvent assez maigres et les disques relativement onéreux, bon nombre d'enseignants ne peuvent acquérir l'instrumentarium nécessaire.

Ce paragraphe proposera donc les moyens de pallier cet inconvénient par des solutions provisoires mais efficaces ; il est en effet facile, connaissant le principe de chaque instrument à percussion, d'en « bricoler » à peu de frais ; ainsi ne craindront-ils pas d'être détériorés par une abusive utilisation, leur remplacement étant aussi facile que leur création

I) Toms, bongos, tumbas, tambourins, grosses-caisses, etc.

Prendre des caisses de carton du genre des actuels barils de poudre à lessive ; retourner et coller le couvercle pour frapper dessus, soit directement à la main, soit à l'aide de morceaux de bois dont on aura pris le soin de tailler les extrémités en forme de demi-olive, ceci afin de ne pas user ce couvercle. On pourra éventuellement renforcer ce dernier, mais ceci lui supprime toute souplesse. On pourra également ôter ou percer le fond de quelques trous afin d'améliorer la qualité et la puissance du son.

II) Maracas :

Prendre des pots de yaourt en carton, y introduire quelques grains de riz ou de très petits cailloux puis fermer l'orifice par un morceau de papier à dessin qui épousera la forme circulaire du pot pour y être collé. La ressemblance sonore est assez remarquable. Les grands bricoleurs pourront même chercher à monter un manche sur l'ensemble, mais ceci n'est pas d'une absolue nécessité.

III) Grelots :

Prendre de très petites boîtes métalliques, du genre de celles qui contiennent des produits pharmaceutiques ; 5 cm de longueur pour 2,5 cm de diamètre sont les dimensions quasi maximales. Y introduire une petite bille métallique (comme on en trouve dans les roulements à billes, par exemple) ou un petit caillou sphérique, puis, lorsqu'on en possède plusieurs, les relier par une solide ficelle que l'on pourra enrouler autour de la main pour secouer l'ensemble. Si la qualité sonore n'est pas satisfaisante, on pourra fendre l'extrémité des boîtes en les sciant suivant un diamètre du fond sur une assez courte profondeur. de très petits flacons de verre pourront également être utilisés.

IV) Fouet, wood-chimes, crécelle, râpe, marteau, etc.

Une simple lecture de la description de ces instruments montrera à quel point la simplicité de leurs principes les rend facilement « bricolables ». Pour peu qu'un élève soit fils de menuisier, cela facilitera grandement la tâche de ses camarades (sur les quelques 400 élèves qui sont confiés à chaque professeur d'éducation musicale, il s'en trouvera bien un dont le père...).

V) Matériaux divers :

A partir de ces quelques indications, on pourra inventer soi-même d'autres procédés ou d'autres instruments à partir des matériaux les plus hétéroclites : casseroles, vieux couteaux (battes métalliques), boîtes diverses, bouteilles, etc... A noter certains papiers qui, froissés, donnent des sons extrêmement riches et colorés, en particulier certains emballages qui épousent la forme des chocolats qu'ils contiennent ; toutefois, ces pièces se fendant rapidement, il conviendra de les utiliser avec parcimonie.

VI) Instruments à sons déterminés :

Hormis le piano, les flûtes à bec, le chant ainsi qu'éventuellement des bouteilles plus ou moins remplies d'eau et dont le son est rigoureusement accordable, il n'y a guère d'autres solutions à proposer ; il faudra, là, acheter peut-être quelques instruments pour compléter l'ensemble, principalement dans les registres grave et médium, bouteilles et flûtes se chargeant déjà de l'aigu.

CONCLUSION :

Ainsi, un peu d'imagination et d'habileté manuelle de la part des élèves suffisent à pallier les déficiences budgétaires. Un travail commun pourra même être envisagé avec le collègue professeur de travaux manuels dont les idées et le matériel s'avéreront rapidement indispensable, ainsi qu'avec le collègue professeur de dessin qui pourra faire décorer les barils de poudre ou les pots de yaourt qui deviendront ainsi moins « publicitaires ».

Enfin, il apparaîtra évident à tous que les élèves, ayant fabriqué eux-mêmes leurs instruments et avec leurs propres matériaux, se sentiront davantage sollicités et sauront manipuler l'ensemble du matériel avec la précaution souhaitée.

A la Discographie publiée à la suite de l'étude de J.-M. Thil dans notre numéro 196 de mars 1973, M. Poupinel, Professeur d'Education Musicale, nous adresse un complément que, bien volontiers, nous détaillons ci-après :

TIMBALES : Janacek : Messe Glagolitique (et pratiquement toutes les œuvres orchestrales et théatrales de ce compositeur, qui comportent d'importantes parties de timbales en soli.).

TAMBOUR : Kodàly : Hary Janos.

CLOCHES : Kodàly : M. de Falla : L'Amour sorcier (final).

CYMBALUM : Kodaly : Hary Janos.

TRIANGLE : Grieg : Peer Gynt (danse d'Anita) ; Liszt : concerto n° 1.

ONDES MARTENOT : Messiaen : Turangalila symphonie ; Messiaen : trois petites liturgies.

MANDOLINE : Mozart : sérénade de Don Juan. Respighi : Fêtes romaines.

Citons enfin des percussions plutôt exceptionnelles :

MACHINE A ECRIRE, BOUTEILLOPHONE : Satie : Parade.

Et la liste est bien entendu loin d'être close...

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE (1)

OLLIVIER : LE THÉ A L'ANGLAISE

La cour du Prince de Conti avec Mozart (Louvre)

Il faut se rendre sur place pour apprécier la beauté d'un tableau. A l'occasion d'une visite au Louvre, allez admirer ce petit chef-d'œuvre de grâce, actuellement exposé au deuxième étage en passant par la galerie des cariatides ! Cette toile d'environ 50 cm sur 65 cm seulement, allie les exigences du document au charme poétique d'un agréable moment immortalisé par un peintre de l'école française, Michel B. OLLIVIER (1712-1784). Les teintes pastellisées sont durcies par le cliché photographique mais les détails sont fidèlement reproduits.

Jean et Brigitte Massin dans leur livre sur Mozart ne sont pas tendres quand ils sous-titrent : « pour ma plus grande prostitution » (pp. 54, 55). Ces auteurs prêtent des intentions d'indifférence aux « beaux seigneurs et belles dames qui papotent ». Qu'on y regarde de près. Certes, l'éclairage de la scène met en lumière la Princesse de Conti qui s'apprête à boire son thé, entourée de ses dames de compagnie. A la table de droite une servante remplit des verres pour les messieurs. Mais les regards se dirigent vers le petit musicien. L'homme à la guitare accorde son instrument. Léopold Mozart, debout, veille sur son fils d'autant qu'un connaisseur suit attentivement la partition. Des livres de musique jonchent le sol. Une viole de gambe ou un violoncelle est appuyé sur un tabouret. J'ai pu déchiffrer quelques vers du quatrain inscrit sur la feuille disposée à sa base :

« De la douce et vive (?) gaieté
Chacun ici donne l'exemple
On dresse des autels au thé
.... »

Tout ce beau monde s'interrompt soudainement car Mozart va jouer : c'est l'instantané du silence qui précède la musique.

Cette scène a dû poser un problème de composition au peintre : en effet, comment centrer sa toile à la fois sur la Princesse de Conti et sur Mozart ? La nécessité de mettre la première en évidence, puisqu'elle a commandé le tableau, oblige l'artiste à tricher sur les dimensions réelles du clavecin qui est manifestement trop petit, sinon, l'instrument aurait dissimulé en partie la princesse. Par compensation, les yeux des personnages attirent notre attention sur le jeune prodige. Et si Mozart, comme le laissent entendre J. et B. Massin, avait été considéré comme quantité négligeable, quel besoin alors d'immortaliser cette réception par un tableau d'une telle qualité. Il faut voir dans cette toile un document d'une grande sincérité : plutôt que « Le thé à l'anglaise », titre sans doute motivé par le quatrain, ce tableau eût pu s'appeler un « Concert », dans la tradition des peintures ainsi nommées, où l'on voit que la musique est souvent associée aux plaisirs de la table.

La scène se passait dans le salon de musique (voir les attributs en haut à gauche), dit aussi salon des quatre glaces, au Temple. C'est au cours de son deuxième passage à Paris que Mozart fut reçu par le prince de Conti. Son séjour s'étendit du 10 mai au 9 juillet 1766 : Wolfgang avait 10 ans et demi.

Alain Lieuze.

-----

(1) Réservé aux abonnés à l'édition couplée « L'Education Musicale - Supplément iconographique ». Ce supplément paraît 5 fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.

(2) Cliché Bulloz.

par René KOPFF
Professeur d'Education Musicale

IGNACE PLEYEL (1757-1831) :

SYMPHONIE PÉRIODIQUE N° 6

Partition :

Reconstitution par Fernand Oubradous, collection « Les Musiciens de la Liberté », Editions Musicales Transatlantiques, Paris.

Enregistrement :

Concert au château des Rohan, à Strasbourg, collection « Châteaux et cathédrales », ERATO STU 70324 (avec sur l'autre face du même disque : le 3e ordre de pièces pour le clavecin de C. Harst, des airs à boire de S. de Brossard, des mélodies de J.-Ph. Schoenfeld .

Bibliographie :

M. Vogeleis : Quellen u.Bausteine zu einer Gesch. der Musik im Elsass, Strasbourg 1911.

J. Klingenbeck : art. Pleyel, ds M.G.G.

B.S. Brook : La symphanie française dans la 2e moitié du XVIIIe siècle, Paris 1962.

R. Benton : art. Pleyel, dans Dictionnaire de la Musique, de M. Honegger, Paris 1970.

Le compositeur (1757-1831).

Nombreux sont ceux pour qui le nom de Pleyel n'évoque qu'une marque de pianos, de bonne et ancienne réputation. Mais Ignace Pleyel était déjà cinquantenaire lorsqu'en 1807 il a fondé sa célèbre fabrique de pianos. Il faut savoir qu'il avait d'abord débuté par une brillante carrière de compositeur. Vers la fin du XVIIIe siècle, quand Joseph Haydn était le symphoniste autrichien le plus goûté, son principal rival semblait être, pour un certain temps, son compatriote et élève Ignace Joseph Pleyel. Haydn le considérait effectivement comme son meilleur élève. Mozart aussi l'appréciait beaucoup, trouvant sa musique bien écrite et fort agréable, et voyant en lui le digne successeur de son maître. Pleyel lui-même éprouvait d'ailleurs longtemps comme un grand honneur de pouvoir se dire « élève de Haydn ».

Né près de Vienne en Autriche, en 1957, comme vingt-quatrième enfant d'un maître d'école, formé en Autriche et en Italie, Pleyel a choisi la France comme patrie d'adoption lorsqu'en 1783, à l'âge de 26 ans, il fut appelé à Strasbourg comme adjoint de Fr.-Xav. Richter, dont il prit en 1789 la succession comme maître de chapelle de la cathédrale. En 1792, ses concerts londoniens rivalisèrent avec ceux de Haydn ; cependant, maître et élève restèrent de bons amis. Après son séjour alsacien Pleyel se fixa à Paris, en 1795, et y fonda successivement une maison d'édition, puis une fabrique de pianos. Désormais l'homme d'affaires prit le pas sur le compositeur.

Les années strasbourgeoises de Pleyel (1783-1795) furent les plus fécondes de son activité musicale. C'est là qu'il composait ses ravissants quatuors pleins de fantaisie, ses sonates pour le piano et la plupart de ses symphonies dont on dénombre plus de cinquante. Toutes ces œuvres firent les délices des auditeurs strasbourgeois aux « Concerts des amateurs » à la « Salle au Miroir » et aux « Concerts Schoenfeld-Pleyel ». Régulièrement figurait au programme « une nouvelle sinfonie de M. Pleyel ».

En 1791, pour fêter la proclamation de la nouvelle constitution, il avait notamment aussi mis en musique un « Hymne à la liberté » de son ami Rouget de Lisle. En 1793, il ne put évite de monter à la guillotine qu'en composant encore une musique de circonstance sur la « Révolution du 10 août » ainsi que d'autres « Hymnes patriotiques ».

La symphonie périodique n° 6

Les symphonies de Pleyel sont des œuvres bien construites, pleines de charme, de noblesse et d'élégance. On y retrouve tout ce qu'il doit à son maître Haydn, ces caractères distinctifs de l'école viennoise qui sont une certaine gaîté de cœur, de la vivacité dans le rythme, une simplicité naïve et cordiale dans la mélodie, en somme un accent très populaire.

Le qualificatif de « périodique » provient sans doute simplement d'une nouvelle manière de concevoir l'édition musicale qui a été pratiquée à partir de la

fin du XVIII[e] siècle. Au lieu de publier les quatuors, les concertos, les symphonies en bloc par six ou par douze, comme c'était le cas auparavant, les éditeurs préféraient publier régulièrement, « périodiquement », par exemple mensuellement ou trimestriellement, parfois même en abonnement, un œuvre après l'autre.

Les ouvrages de Pleyel ayant connu de nombreuses et diverses éditions, les numéros d'ordre ne correspondent pas toujours de l'une à l'autre. Il semble pourtant établi que cette symphonie périodique n° 6 daterait d'avant 1790 et aurait connu une première édition en 1787 L'ensemble orchestral comprend, en dehors du quatuor à cordes, deux hautbois et deux cors. Cette symphonie en fa majeur comporte les quatre mouvements traditionne's.

Analyse.

Premier mouvement : Allegro commodo, 6/8, en fa majeur.

La structure très classique de la forme-sonate de ce premier mouvement est basée sur deux thèmes assez semblables d'ailleurs dans le rythme sautillant de leurs note répétées, deux thèmes où l'on retrouve la grâce primesautière des danses populaires.

Le premier thème **(A)** de **l'exposition,** en fa majeur, présenté piano par les cordes seules, est suivi d'un tutti complémentaire essentiellement symphonique (mes. 12) et se termine par un élément conclusif (mes. 26) modulant finalement vers la dominante du ton de la dominante principale. Ainsi le deuxième thème **(B)**, de même nature dansante que le premier, est présenté en do majeur (mes. 33), d'abord également piano aux cordes seules ; un tutti complémentaire (mes. 53) est suivi, lui aussi, d'un élément conclusif (mes. 59). Après une courte transition, tutti et conclusion sont repris (mes. 77) pour terminer cette exposition en do majeur.

Commençant par un unisson ff du tutti sur la note la, **le développement** module d'abord vers ré mineur, le ton relatif du ton principal. Cette partie centrale reprend successivement divers éléments : l'élément conclusif de **B** en ré mineur (mes. 92), l'élément conclusif de **A** (mes. 104) et le tutti de **B** (mes. 112) toujours en ré mineur, le thème **B** en si bémol majeur (mes. 126), le tutti de **B** en si bémol, puis en marche harmonique (mes. 152), l'élément conclusif de **A** en sol min., puis en fa (mes. 168) ; à partir de la mes. 178 une nette affirmation de la dominante principale annonce l'acheminement vers la réexposition. Dans la transition qui suit (mes. 185) la sonorité s'amenuise de plus en plus.

La réexposition (mes. 201) reprend dans le même ordre, mais avec quelques légères modfications, presque tous les éléments de l'exposition, en omettant l'élément conclusif du premier thème, inutile parce que le second thème (mes. 225) est également réexposé dans le ton principal de fa majeur.

Deuxième mouvement : Adagio, 2/4, en do majeur.

Par sa subdivision en trois grandes parties, par la juxtaposition alternative d'éléments mélodiques principaux et secondaires, ce mouvement lent s'apparente nettement à la forme-lied, même si la symétrie ternaire n'est systématiquement respectée ni dans l'ensemble ni dans le détail.

La première partie, d'une cantabilité et d'une tendresse toute mozartienne, fait alterner le thème principal **(C)** (mes. 1 - 13 - 23) avec deux éléments secondaires (mes. 9 - 17). Le chant des premiers violons,

A Allegro

B

C Adagio

D Menuetto

E Vivace

F

d'abord soutenu par les autres cordes et les cors, est ensuite doublé par le premier hautbois.

La partie centrale, en do mineur, plus agitée (agitato) (mes. 26) oppose également plusieurs fois une idée principale plus mouvementée à une courte idée secondaire plus calme. Le milieu de cette partie centrale devient ensuite modulant (mes. 38). Elle s'achève enfin par un retour de l'idée principale (mes. 48) et une phrase conclusive (mes. 52). Le caractère agité s'opposant aux deux parties encadrantes résulte avant tout de l'accompagnement arpégé des deuxièmes violons en triples croches.

Le calme revient avec **la troisième partie** qui commence par un épisode nouveau du tutti, plutôt harmo-

nique, formant transition vers le véritable retour du premier thème principal **(C)** (mes. 71), suivi lui-même d'une coda (mes. 78), charmant dialogue conclusif entre les groupes instrumentaux.

Troisième mouvement : Menuetto, 3/4, en fa majeur.

On croirait entendre un menuet de Haydn, commençant par un tutti bien carré, une phrase principale de huit mesures **(D)**, entièrement en fa majeur. Un élément transitoire de quatre mesures module vers sol, dominante de do. La première phrase est reprise en do par les cordes seules (mes. 13) et se poursuit par un développement modulant par la mineur vers fa majeur, avec de jolis effets orchestraux de réponses en écho. Finalement le menuet proprement dit achève sa structure ABA par une reprise intégrale du thème principal de huit mesures (mes. 35).

Le rôle prépondérant des hautbois et des cors donne au **trio** un caractère champêtre accentué par de douces reprises en écho de certains éléments. C'est cette instrumentation particulière qui détache le trio du menuet dont il a gardé la tonalité de fa majeur. La structure est aussi très visiblement ternaire par la reprise à la fin de la première phrase.

Reprise intégrale du menuet proprement dit.

Quatrième mouvement : Finale - Vivace, 2/2, en fa majeur.

La forme-sonate est évidente dans ce finale entraînant dans lequel, à la grâce exquise du premier thème **(E)** répond le charme dansant et populaire du deuxième **(F)**. Mais le premier thème revenant, en plus de l'exposition et de la réexposition, trois fois dans le développement, il pourrait presque être considéré comme une espèce de refrain de rondo.

L'exposition présente le thème **E** en fa majeur aux cordes seules. Il est suivi d'un tutti complémentaire (mes. 13) modulant, affirmant en fin de compte la dominante sol du ton de la dominante principale (mes. 37). En do majeur, le deuxième thème **(F)** est aussi d'abord présenté aux cordes (mes. 38) puis repris avec les hautbois (mes. 46) et complété par un tutti (mes. 54).

Le développement (mes. 77) n'est pas introduit après une belle cadence parfaite, mais par un enchaînement sur un accord de septième diminuée (mes. 72/76). Après une courte transition, c'est le tutti du deuxième thème qui est d'abord développé (mes. 81). Une accalmie (mes. 104) conduit par un crescendo vers une cadence (mes. 116) qui introduit le premier thème (le refrain) en do majeur (mes. 117) aux cordes seules. Le développement se poursuit (mes. 126) dans un assombrissement modulant conduisant au tutti du deuxième thème en si bémol (mes. 145). Une nouvelle cadence à la dominante principale do introduit en fa le premier thème (encore le refrain) mes. 171). Ce n'est pas encore la réexposition, comme on pourrait le croire ; le développement se poursuit, modulant vers ré mineur, le ton relatif dans lequel reparaît encore une fois le premier thème (le refrain) (mes. 197). Une pédale prolongée de dominante principale (mes. 204 à 217) annonce enfin l'approche de la réexposition.

C'est une **réexposition** normale, présentant les deux thèmes dans le ton principal. La présentation du premier thème en fa majeur est inversée par rapport à l'exposition. Joué d'abord par tout l'orchestre (mes. 218) il est repris ensuite aux cordes seules (mes. 224). Le deuxième thème (mes. 249) en fa majeur aux cordes seules, est repris par l'orchestre complet (mes. 257) et complété, après un court divertissement des cordes (mes. 263-270), par son tutti (mes. 271) qui se développe en une vigoureuse coda.

En somme, une symphonie bien faite, pleine d'entrain, un très agréable divertissement classique

NOTRE DISCOTHEQUE

par Jean MAILLARD

D'octobre 1953 à 1972, sans relâche, Solange et Jean Ruault ont animé les émissions musicales de la Radio-Scolaire dont ils étaient responsables. Lorsqu'on dresse le bilan de cette activité et la réussite qui l'a couronnée, on voudrait exprimer à ces deux excellents pédagogues non points d'outrecuidantes félicitations — combien méritées au demeurant — mais de cordiaux remerciements pour la valeur et l'intérêt de ce qu'ils ont accompli ; pour le rayonnement indéniable que la musique a, grâce à eux, connu dans les Ecoles primaires et ce, sur toute l'étendue du territoire, aux quatre coins de l'hexagone ; pour la générosité et la finesse de sensibilité musicale attestée par leurs commentaires présentés avec une aimable autorité et une persuasion qu'il n'est pas si facile de posséder auprès d'un auditoire invisible et éloigné... Pour le plus grand bénéfice des instituteurs démunis — matériellement et pédagogiquement — EMI LA VOIX DE SON MAITRE édite un coffret de quatre disques regroupant un certain nombre de leurs présentations d'œuvres, d'intérêt musical et pédagogique varié, et dont le succès auprès des enfants est attesté : Mouvement initial de la *Symphonie en ut mineur* de BEETHOVEN (1770-1827), *Marche hongroise* de la Damnation de Faust d'Hector BERLIOZ (1803-1869), *Farandole* de l'Arlésienne de Georges BIZET (1838-1875), *Dans le hall du Roi de la Montagne,* extrait de Peer Gynt d'Edvard GRIEG (1843-1907), *L'apprenti Sorcier* de Paul DUKAS (1865-1935), *la Rapsodie Malgache* de Raymond LOUCHEUR (né en 1899), la *Troisième Gymnopédie* d'Erik SATIE (1866-1925) dans l'instrumentation de Claude Debussy, *La Promenade en traîneau* de W.-A. MOZART (1756-1791), *Samuel Goldenberg und Schmuyle des Tableaux d'une Exposition* de M. MOUSSORGSKY (1839-1881), *La Moldava* de B. SMETANA (1824-1884), *Eléphant et Volière,* du *Carnaval des animaux* de C. SAINT-SAENS (1835-1921) et la *Danse infernale de L'Oiseau de feu* d'I. STRAVINSKY (1882-1971). Certains diapasons élevés me gênent, mais les enregistrements sont, sans conteste, excellents, faisant appel à des intégrales déjà connues, signées TRIANON ou LA VOIX DE SON MAITRE (1).

***

... La première livraison ne m'est pas encore parvenue, bien qu'annoncée pour fin mai : je m'en voudrais néanmoins de ne pas signaler en temps utile à nos lecteurs intéressés par l'ethnomusicologie et très particulièrement par la tradition bretonne, l'effort fourni par une sympathique équipe en vue de constituer tout ensemble une magnétothèque nationale bretonne et une bibliographie de Cahiers de musique traditionnelle. Il s'agit de regrouper et organiser des travaux menés jusqu'alors individuellement et d'éditer régulièrement des bandes magnétiques (éventuellement des disques) comportant des enregistrements d'intérêt indiscutable, sans qu'ils soient pour autant soumis à des exigences de haute-fidélité. Chaque bande, d'une durée approximative de quarante minutes, présentera des airs d'une région déterminée (Plin, Pourlette, Fisel, Montagne, etc.). Ces airs seront commentés en des cahiers traitant également chacun d'une région bretonne précise : on y trouvera le texte dialectal, la notation musicale, les variantes et un commentaire. Certains noms avancés me laissent à penser que ce travail sera sérieux et constituera une bonne documentation armoricaine. On peut, pour de plus amples renseignements, écrire à DASTUM, 19, avenue de la Chapelle à Chartres-de-Bretagne.

***

Les nouveautés discographiques de cette fin d'année scolaire sont assez hétéroclites pour que je propose au lecteur l'économie facile offerte par la chronologie. Chaque période, inégalement représentée, comportera des lacunes ou des excroissances inévitables. Le moins que l'on puisse dire est que l'ennui ne naîtra point de l'uniformité !

Je voudrais m'arrêter en premier lieu à un nouveau-né de cette sorte d'Encyclopédie sonore des liturgies orientales que publie HARMONIA MUNDI. Il s'agit d'un septième disque consacré à la *Grande liturgie orthodoxe serbe,* par les Chœurs mixtes de la Radio-Télévision bulgare que dirige Mikhail Milkov. Les manuscrits musicaux serbes ayant échappé à la destruction durant les siècles d'occupation sont peu nombreux, en sorte que les sources anciennes — en comparaison des sources ukrainiennes ou russes — sont minimes. La tradition du Chant de Karlovac, remontant au VIIIe siècle, et celle de Chant de Belgrade, ont servi de modèles aux musiciens de la renaissance sacrée, depuis la libération du pays au siècle dernier. Ce disque réunit des chœurs de Stevan MOKRANJAC (1855-1914), Josef MARINKOVIC (1851-1931), Stanislav BINICKI (1872-1942), Stevan HRISTIC (1885-1958) et Marko TAJCEVIC (-1900). L'enregistrement a été réalisé en la Basilique Alexandre Niewski de Sofia, dont l'acoustique immense et la réverbération contribuent, dit Stefan Lazarov, à magnifier la grandeur de ces pages (2).

Epoque classique

Un joyau dans cette discothèque, précédé d'ailleurs d'un frère aîné, puisqu'il s'agit de la seconde livraison

de l'œuvre d'orgue de Dietrich BUXTEHUDE (1637-1707). Il faut souligner tout l'intérêt que présente cette intégrale dont la publication s'échelonnera sans doute sur sept disques, jusqu'en 1974. D'abord à cause même de l'importance du musicien considéré. Ensuite à cause du climat musical révélé, typique de cette Allemagne hanséatique du XVIIe siècle tellement éloignée de l'esprit français ; de la personnalité de Michel Chapuis qui — lorsqu'il trouve le temps de travailler — est proprement merveilleux ; des éminentes qualités enfin des orgues spendides, particulièrement adaptées au répertoire baroque germanique, réalisées naguère par Alfred Kern en l'église Saint-Maximin de Thionville. Ce second disque comporte trois *Préludes et fugues en mi mineur* (11,9 de l'édition de J. Hédar, Copenhague, 1959) en *la mineur* (11,5), en *la majeur* (11,12), *Canzone en Sol majeur* (1,8), *Passacaille en Ré mineur* (1,1) *Versets de Magnificat du neuvième ton* (III,1), trois *chorals* (III,1, 2 et IV,25). Le commentaire d'Harry Halbreich est à la mesure de cette belle réalisation VALOIS (3).

Petit-fils d'Anton Dvorak, Josef Suk est un violoniste, et non des moindres. Sa discographie n'est pas aussi large qu'on souhaiterait et on se réjouit de la parution chez EMI LA VOIX DE SON MAITRE de deux chefs d'œuvre de JEAN-SEBASTIEN BACH (1685-1750) interprétés par cet artiste. En l'occurrence, la *Sonate n° 2 en la mineur* BWV 1003 (en passant, je me demande pourquoi substituer au sigle traditionnel un B.M.W. qui fait vraiment carrosserie automobile germanique ?) et la Partita n° 2 en ré mineur BWV 1004. La prise de son est excellente, l'exécution également. L'interprétation de la Chaconne, tout intéressante qu'elle soit, surprendra les violonistes par certains menus détails, surtout au début. La justesse est impeccable, ce qui n'est pas toujours le cas dans l'exécution de ces œuvres ; aucun signe de fatigue : le tempo initial est, à mon petit avis, un peu hâtif et on peut regretter un certain manque d'ampleur et de souffle deci-delà ; quelques respirations sont éludées qui n'amenuisent pas néanmoins le réel plaisir suscité par cette interprétation de classe, surtout dans la Sonate (4).

Je n'ai pas connu TELEMANN : du moins n'en parlait-on guère dans mon jeune temps, sinon comme d'un rival heureux et valable du grand Bach. Il revient à la mode, depuis un lustre environ, au point de bénéficier d'un nombre respectable d'enregistrements qui révèlent des œuvres généralement intéressantes. C'est le cas de cette *Passion selon Saint-Marc* qui paraît pour la première fois et, qui mieux est, en version économique, chez PHILIPS. Le préambule orchestral est cousin germain des « célèbres adagios » à la mode, les chorals sont assez sucrés comparés à ceux de Bach, les airs ont un charme discret, les récitatifs sont d'une veine aimable qui feront apprécier cette Quatrième Passion selon Saint-Marc — l'une des quarante-six Passions composées par Georg-Philip TELEMANN (1681-1767) et l'une des dernières (elle date de 1727) à respecter la tradition luthérienne qu'avait illustrée le Cantor de Leipzig (5).

Excellente réédition chez EMI TRIANON des *Concertos pour violon et orchestre n° 4 en ré majeur K.* 218 *et n° 5 en la majeur K.* 219 *de W.-A. MOZART* (1756-1791) par Christian Ferras et la Société des Concerts du Conservatoire sous la baguette d'André Vandernoot (6).

Christophe Eschenbach et Justus Frantz inscrivent au catalogue de la DEUTSCHE GRAMMOPHON GESELLSCHAFT « la prodigieuse *Sonate en Ré pour deux pianos*, merveille d'ingéniosité modulante » selon l'expression d'Henri Ghéon. Cette belle œuvre, n° 448 du catalogue Koechel, a été composée en 1781 pour une « Académie » des Aurnhammer, où elle fut interprétée par Mozart même et l'une de ses meilleures et plus anciennes élèves, Joséphine Aurnhammer, laquelle jouait « à ravir » selon le maître. Elle est la seule œuvre pour deux pianos du Musicien de Salzbourg. Elle se trouve en compagnie de la *Sonate pour piano à quatre mains en ut majeur K.* 521, datée de mai 1787, œuvre à la forme souvent étonnante, et qui doit être la dernière œuvre de ce genre écrite par MOZART. C'est un très beau disque, plein de belle musique, parfaitement interprétée (7).

Le programme classique de ce mois s'achève avec deux autres sonates qui bousculent l'esthétique classique pour ouvrir — selon les propres termes de leur auteur — un chemin nouveau. Il s'agit des 17e *et* 18e *Sonates pour piano* de L. van BEETHOVEN (1770-1827). L'une, op. 31 n° 2, porte en sous-titre « La Tempête » : Beethoven disait qu'il fallait chercher dans Shakespeare l'origine de ce titre. Composée à l'époque du Testament d'Heiligenstadt, elle serait d'inspiration et d'esprit assez classiques, n'était la Fantaisie initiale, tout axée sur l'accord arpégé. La Sonate en mi bémol majeur op. 31 n° 3 ne comporte pas de mouvement lent, mais un Scherzo suivi d'un Menuetto comme mouvements centraux, le Scherzo étant d'ailleurs curieusement à deux temps. Le Finale, Presto con fuoco, est une course échevelée, pleine d'humour et de vitalité, ce qui convient parfaitement au tempérament de l'interprète, le jeune américain Stephen Bishop, d'ascendance yougoslave, virtuose émérite dès l'âge de onze ans et dont le talent, parfaitement mûri à la trentaine, peut-être apprécié dans un certain nombre d'autres gravures PHILIPS (8).

Musique moderne et contemporaine

Je risque évidemment de m'attirer les foudres de certains lecteurs en ouvrant cette rubrique avec le Pater Seraphicus, de même qu'il pourra m'être reproché de terminer la précédente avec deux Sonates de Beethoven. Mais bast ! Je ne sais vraiment où classer ces deux enregistrements isolés pour lesquels il me paraît encore plus farfelu d'ouvrir un paragraphe Musique romantique. Il s'agit ici de trois pages d'orchestre de CESAR FRANCK (1822-1890) illustrant trois aspects de l'art du musicien : *Les Eolides*, climat symphonique inspiré en 1876 à la fois par un violent coup de mistral et par la lecture du poème de Leconte de Lisle. Ceux qui demandent « qu'autant en emporte le vent » ont tort, ou bien ont les oreilles mal destoupées : cette partition est excellente et recèle quantité de trouvailles. En ce qui concerne l'*Interlude symphonique de Rédemption* (1874), on pourrait plutôt dire en plaisantant, « autant en emporte les vents », avec la voix formidable de prophète qui, par les tout puissants appels de trombones, clame la bonne nouvelle. Au trombone de Rédemption répond le cor du *Chasseur Maudit*, l'un des nombreux poèmes « hippiques » qui parsèment la littérature musicale : Berlioz, Listz, Wagner, Saint-Saëns, Ropartz pour ne citer que les plus illustres. Ces trois œuvres de Franck jouissent d'une très bonne interprétation de l'Orchestre Philharmonique de Budapest que dirige Jean-Louis Martin. C'est une nouveauté ERATO (9).

Louis VIERNE (1870-1937) jouit d'une grande vogue auprès des éditeurs de disques : on peut s'en réjouir. Je n'ai pas même eu le temps de voir publier l'annonce

des Vingt-quatre pièces de fantaisie par Gaston Litaize aux orgues de Saint-François-Xavier, que voici paraître une anthologie de *Pièces en style libre* (1913) et de *Pièces de fantaisie* (1927). De grâce, Messieurs les Editeurs, songez à des musiciens cruellement tenus à l'écart !... Bref, pour en revenir à Louis Vierne, cette nouveauté fait le plus grand honneur à CHARLIN qui en est l'éditeur, ainsi qu'à l'excellent interprète, Pierre Moreau, le discret organiste-adjoint de Notre-Dame de Paris. Quel beau disque ! Quelle belle prise de son ! Quelle fidélité, dans l'enregistrement de l'instrument de Notre-Dame de France, cette basilique au vaisseau qui résonne telle une gigantesque conque, dont la spiritualité a constamment suscité les musiciens au cours des siècles. Pierre Moreau tire un parti magnifique du merveilleux instrument, de la réverbération chaudement discrète du vaisseau : *l'Hymne au soleil* est un contrepoint d'ors et de pourpres, *Préambule et Complainte* attestent le mysticisme très particulier de Vierne, le *Canon* ou la *Légende* sont des témoins de son métier tandis que d'autres pages, et je ne saurais toutes les énumérer ici, sont infiniment tendres, comme *Andantino*, alors que d'autres sont quasi épiques (*Sur le Rhin*) ou d'une noblesse tranquille (*Cathédrales*). Un très beau moment musical dont nous savons fort gré à Pierre Moreau, à André Charlin et à... Louis Vierne ! (10).

C'est un véritable concerto pour piano et orchestre que le *Capriccio* composé par Igor STRAVINSKY (1882-1971) en 1929. Le premier *Concerto pour piano et instruments à vent* datait de 1924. Ces deux œuvres constituent avec les Concertos de Ravel, ceux de Bartok et ceux de Prokofiev les grandes pages de référence de ce genre durant les années 1920-1945. Le Capriccio de Stravinsky est un jeu sonore merveilleux, à l'instrumentation chatoyante, rempli de fantaisie et qui requiert de l'interprète une grâce et une légèreté pour lesquelles on peut vanter John Odgon de l'Academy of Saint Martin in the Fields dirigée par Neville Marriner. John Odgon s'associe au trompettiste John Wilbraham pour donner, en seconde partie de programme, le Concerto pour piano, trompette et cordes de Dimitri CHOSTACOVITCH (-1905). Ici, le lyrisme se mêle intimement au parodique, la tendresse à la désinvolture, l'atmosphère de foire au recueillement. Conçu en 1933, sensiblement à la même époque que le Capriccio de Stravinsky, ce Concerto est une des pages les mieux venues de Chostacovitch. C'est une nouveauté ARGO (11).

J'avoue ne guère apprécier l'arrangement de *Ionisation* d'Edgard Varèse pour cinq exécutants, tel que le présentent régulièrement les Percussions de Strasbourg et je me demande comment le musicien a pu donner son accord pour cette interprétation. Aussi réputés Outre-Atlantique que le sont ici les Percussions de Strasbourg, voici le Los Angeles Percussion Ensemble dans ce qui doit être la version originale d'*Ionisation :* je ne puis vérifier, la partition annotée que m'avait offert Edgard VARESE (1883-1965) étant sans doute conservée précieusement dans quelque bibliothèque d'ami auquel j'ai eu l'imprudence de la prêter. Cela me rappelle Sacha Guitry : « Lorsqu'on me prête un ouvrage, j'estime qu'on n'y tient pas trop, et je m'empresse de le conserver ! » Donc, l'exécution de l'Ensemble de Percussions de Los Angeles semble conforme à la partition de Varèse, mais ne suscite guère l'enthousiasme... Je conserve personnellement un naïf attachement lequel n'est, peut-être, qu'une tare auriculaire, au vieil enregistrement de Groupe de percussions Julliard, édité par B.A.M. Par contre, *Arcana* et *Intégrales,* interprétées par le Los Angeles Philharmonic Orchestra dirigé par Zubin Mehta, sont excellentes. Un parallèle fructueux peut-être opéré entre cet enregistrement et ceux de Robert Craft dirigeant le Columbia Symphony Orchestra (C.B.S.) et Marius Constans à la tête de l'Orchestre Philharmonique de Paris : j'ai d'ailleurs recensé celui-ci dans la dernière livraison de l'*Education Musicale.* La nouveauté DECCA dont j'ai à parler aujourd'hui se signale par la « brillance » de la prise de son et un rendu de l'orchestre très particulier aux gravures de cette firme. A propos des Intégrales, on peut admirer actuellement au Musée d'Art Moderne un mobile à géométrie variable de Van Tienen (?) dont les projections extraordinaires pourraient servir d'illustration à l'œuvre de Varèse (22).

Miscellanées musicales

Sous ce titre insolite chez les musiciens, je regroupe deux disques qui sont effectivement des mélanges axés sur des centres d'intérêt déterminés.

Le premier a pour thème le drame de Shakespeare *Roméo et Juliette* et rassemble quelques unes des œuvres célèbres qu'il a inspirées depuis deux siècles : d'abord la *Symphonie dramatique* pour soli, chœurs et orchestre composée par Hector BERLIOZ (1803-1869) en 1839 dont un fragment orchestral (*Tristesse de Roméo*) est retenu, auquel succède la *Fantaisie-Ouverture* de Peter I. TCHAIKOVSKY (1840-1893) composée en 1869 et révisée à deux reprises l'année suivante et en 1880. Le programme s'achève avec cinq mouvements tirés des deux premières *Suites op.* 64 du ballet en quatre actes et dix tableaux de Serge PROKOFIEV (1899-1953). A vrai dire, cette nouveauté DEUTSCHE GRAMMOPHON GESELLSCHAFT constitue non seulement un dossier musical intéressant sur *Roméo et Juliette,* mais encore un hommage au San Francisco Symphony Orchestra et à son chef, Seizi Ozawa, responsable à trente-huit ans de deux formations d'élite américaines, puisqu'il est parallèlement chef de l'Orchestre Symphonique de Boston (13).

La Garde Républicaine de Paris vient de changer de chef et l'on ne peut que formuler des vœux pour la réussite de Roger Boutry qui a bien voulu en assumer la direction. Le dernier disque de notre échantillonnage de nouveautés mensuelles peut être, lui aussi, considéré comme un hommage. Hommage rendu à l'ancien Chef de la Garde Républicaine, cette formation d'élite : François-Julien Brun. Mais c'est en même temps une intéressante anthologie de marches célèbres pour grand orchestre d'harmonie. La boutade d'Edouard Herriot m'a toujours fait sourire : « Je ne saurais vous dire si la musique militaire est intéressante, pour la bonne raison que la musique militaire, ça n'existe pas ! ». Cette assertion tout gratuite lancée voici une quarantaine d'années devant l'auditoire de l'Université des Annales pourrait trouver une justification ici, puisqu'il s'agit de marches symphoniques transcrites pour la circonstance : *Marche hongroise* d'Hector BERLIOZ (1803-1869) arrangement François-Julien Brun, *Marche militaire française* de la *Suite algérienne* de Camille SAINT-SAENS (1835-1921), *Marche* de *L'Amour des trois oranges* de Serge PROKOFIEV (1892-1953), *Marche nuptiale* de Félix MENDELSSOHN (1809-1847), *Marche de Tannhäuser* de Richard WAGNER (1813-1883), *Marche militaire* de Franz SCHUBERT (1797-1828). Une seule œuvre a directement été conçue pour une telle formation, c'est la *Marche aux flambeaux* de Giacomo

MEYERBEER (1791-1864). Je précise qu'il s'agit de la troisième, ce que ne spécifie pas le disque. Meyerbeer a d'ailleurs composé quatre pages de ce genre qui sont plus des concerts nocturnes (*Fackeltanz* ou danse aux flambeaux) destinés à des cérémonies officielles de Cours princières d'Allemagne au siècle dernier. Ce disque est excellent et je ne puis m'empêcher de le comparer avec un autre disque Pathé, à saphir celui-là, et tournant non pas à 78, mais à 80 tours-minute, qui me passionna un temps durant mon enfance. Il commençait par le centre, à côté de l'étiquette et l'on entendait une voix nasillarde annoncer : « Pouet ! Pouet ! Pouet ! Pathé Frères, Marche aux flambeaux n° 3 de Meyerbeer par la Garde Républicaine ». Ce nouveau venu, chez PATHE MARCONI, permet une excellente initiation aux arcanes de cet orgue aux cents poitrines qu'est la musique d'harmonie (14).

CATALOGUE

(1) Emissions musicales de la Radio scolaire.
INITIATION AUX ŒUVRES MUSICALES (Jean et Solange RUAULT)
coffret 4 × 30/33 EMI LA VOIX DE SON MAITRE C 153-12161/4 G.U.

(2) **Grande liturgie serbe**
30/33 HARMONIA MUNDI Balkanton HMB 128

(3) **D. BUXTEHUDE** - L'œuvre d'orgue (2)
30/33 VALOIS MB 972 G.U.

(4) **J.-S. BACH** - Partita n° 2 et Sonate n° 2 pour violon seul
30/33 EMI LA VOIX DE SON MAITRE C 069-02169 G.U.

(5) **G.-P. TELEMANN** - Passion selon Saint-Marc
2 × 30/33 PHILIPS Twin-Set 1 X 6701 018

(6) **W.-A. MOZART** - Concertos pour violon et orchestre nos 4 et 5
30/33 EMI TRIANON C 045-11073

(7) **W.-A. MOZART** - Sonate en Ré M. K. 448 pour deux pianos
Sonate en do M. K. 521 pour piano à 4 mains
30/33 D.G.G. 2530 285 St.

(8) **L. van BEETHOVEN** - Sonates pour piano op. 31 nos 2 et 3
30/33 PHILIPS Trésors classiques SA X 6500 392 G.U.

(9) **César FRANCK** - Le Chasseur maudit - Les Eolides
Interlude symphonique de Rédemption
30/33 ERATO Fiori Musicali 67 EFM 8067 G.U.

(10) **Louis VIERNE** - Pièces en style libre (extraits)
Pièces de fantaisie (extraits)
30/33 A. CHARLIN AMS 107 G.U.

(11) **I. STRAVINSKY** - Capriccio pour piano et orchestre
D. CHOSTACOVITCH - Concerto pour trompette, piano et cordes
30/33 ARGO X 7130 G.U.

(12) **E. VARESE** - Arcana - Intégrales - Ionisation
30/33 DECCA X 7148 Stéréo

(13) **H. BERLIOZ** - Roméo et Juliette (extrait)
P.-I. TCHAIKOVSKY - Ouverture fantaisie Roméo et Juliette
S. PROKOFIEV - Roméo et Juliette (extraits)
30/33 DEUTSCHE GRAMMOPHON GESELLSCHAFT 2530 308 St.

(14) **Marches célèbres** de **BERLIOZ, MENDELSSOHN, SCHUBERT, MEYERBEER, WAGNER, SAINT-SAENS, PROKOFIEV**
30/33 EMI Trianon 2 C 045 12 173

CONSERVATOIRES MUNICIPAUX DE LA VILLE DE PARIS (1)

Œuvres imposées aux examens et concours de fin d'année scolaire (mai-juin 1973)

CLASSES DE VIOLON

Débutants :
Valse pour Polichinelle, de C. Espéjo : Lemoine.
Préparatoire I :
Simplement, de S. Lancen : Lido Mélodies (chez Chappell).
Préparatoire II :
Violane, de P. Mari : Ed. Transatlantiques.
Elémentaire I :
Scherzo (Classiques Catherine nº 400), de G. P. Téléman : Leduc.
Elémentaire II :
2e mouvement, Allemande, de la Sonate 6 (1er livre), de F. Francœur : Ed. Ouvrières.
Moyen I :
3e mouvement (Larghetto) et 4e mouvement (Allegro) de la 4e Sonate, de Haëndel : Ed. facultative, conseillé : Durand.
Moyen II :
1er mouvement (Allegro) du Concerto en Ré majeur, de Mozart : Schott (nº 2 290) (chez Eschig).
Supérieur :
a) Sarabande de la 2e Sonate (1re suite) en Si mineur, de J.-S. Bach : Ed. facultative.
b) Fantaisie, de R. Planel : Leduc.
Excellence :
a) Allemande de la 2e Sonate (1re suite) en Si mineur, de J.-S. Bach : Ed. facultative.
b) Tzigane, de M. Ravel : Durand.

A ces œuvres viennent s'ajouter une étude au choix du Professeur, et une gamme choisie par le Jury dans les limites du Programme, ceci pour les Cours Préparatoires I et II, Elémentaires I et II, Moyens I et II.

CLASSES D'ALTO

Débutants :
Œuvre non imposée (au choix du Professeur), conseillé : Ariette (l'Alto classique, Classens - Volume A, nº 3), de M. Grétry : Philippo.
Préparatoire I :
L'Homme au sable, (Alto classique, Vol. A, nº 10, de J. Brahms : Philippo.
Préparatoire II :
Rigaudon (Alto class. B, nº 12), de L. Cl. Daquin : Philippo.
Elémentaire I :
Larghetto (Alto class. B. nº 17), de J. Muntz-Berger : Philippo.
Elémentaire II :
Tambourin (Alto class. B nº 17), de J. M. Leclair : Philippo.
Moyen I :
Concerto en UT mineur, 1er mouvement, terminer 13 mesures avant **6**, de Zelter : Grahl (chez Eschig).
Moyen II :
Concerto en Si mineur IIe et IIIe mouvements, de G. F. Haëndel : Eschig.

Supérieur :
a) Bourrée de la VIe Sonate (Partita) pour violon, de J.-S. Bach : Ed. facultative (Ricordi).
b) Appassionato, de H. Busser : Enoch.
Excellence :
a) Allemande de la IVe Sonate (Partita) pour violon, de J.-S. Bach : Ed. facultative (Ricordi).
b) Contrastes, de A. Bernaud : Rideau Rouge.

A ces œuvres vient s'ajouter une étude au choix du Professeur, pour les Cours Préparatoires I et II, Elémentaires I et II, Moyens I et II.

CLASSES DE VIOLONCELLE

Débutants :
Romance op. 25 nº 1, de C. Liégeois : Billaudot.
Préparatoire I :
Le jeune violoncelliste (Feuillard), Vol. 1 A, nº 7 : Larghetto, de Haëndel : Delrieu (chez Eschig).
Préparatoire II :
Le violoncelle classique (Brizard-Classens), volume C, nº 4 : Allegro, de T. Latour : Philippo.
Elémentaire I :
Deux pièces brèves, I. : Elévation, II. : Brève pantomine, de M. Berthomieu : Philippo.
Elémentaire II :
Aquarelle, de Ch. Manen : Philippo.
Moyen I :
Sonate (Adagio avec cadence), de J. B. Bréval : Ricordi (chez Eschig).
Moyen II :
Allegro appasionato, de C. Saint-Saëns : Durand.
Supérieur :
a) Allemande de la 3e suite, de J.-S. Bach : Ed. facultative, conseillé : Eschig.
b) Elégie, de G. Fauré : Hamelle.
Excellence :
a) Gigue de la 3e suite, de J.-S. Bach : Ed. facultative, conseillé : Eschig.
b) Quatuor pour la fin des Temps, nº 5 : Louange à l'Eternité de Jésus, de O. Messiaen : Durand.
c) Papillon op. 77, de G. Fauré : Hamelle.

A ces œuvres viennent s'ajouter une étude au choix du Professeur, et une gamme et son arpège choisis par le Jury, dans des limites du Programme, ceci pour les Cours Préparatoires I et II, Elémentaires I et II, Moyens I et II.

CLASSES DE CONTREBASSE A CORDES

Débutants :
Œuvre non imposée (au choix du Professeur).
Préparatoire :
Histoire brève, de M. Cecconi : Philippo.
Elémentaire :
Six pièces caractéristiques, nº 3, Menuet varié, de E. Ratez : Billaudot.

(1) Voir « L'E. M. », nos 198 et 199, mai et juin 1973.

Moyen I :
a) Pièce en UT, de H. Busser : Leduc.
b) Gigue de la 1re suite pour violoncelle, sans accompagnement, sans reprises (Nanny), de J.-S. Bach : Leduc (nº 5).
Moyen II :
1re Sonate (Delmas-Boussagol) 1er, 2e et 4e mouvements, de Marcello : Leduc.
b) Courante de la 3e suite pour violoncelle, sans accompagnement, sans reprises (Nanny), de J.-S. Bach : Leduc (nº 10).
Supérieur :
a) Pièce sur le nom d'Edouard Nanny, de E. Bozza : Leduc.
b) Sarabande de la 2e suite pour violoncelle, sans accompagnement, sans reprises (Nanny), de J.-S. Bach : Leduc (nº 8).
Excellence :
a) Récitatif et Dialogue, de A. Weber : Leduc.
b) Allemande de la 3e suite pour violoncelle, sans accompagnement, sans reprises (Nanny), de J.-S. Bach : Leduc (nº 9).

A ces œuvres vient s'ajouter une étude au choix du Professeur, pour les Cours Préparatoire, Elémentaire, Moyen I et Moyen II.

CLASSES DE GUITARE

Débutants :
Œuvre non imposée (au choix du Professeur), conseillé : 12 pièces faciles, 2e recueil, nº 2 : Berceuse, de A. Tansman : Eschig.
Préparatoire :
Etudes simples, 1re série, nº 1, de L. Brouwer : Eschig.
Elémentaire I :
Etudes, nº 2 (Segovia), de F. Sor : Ed. Transatlantiques.
Elémentaire II :
Guitare Archives nº 125, nº VII des Préludes (Segovia), 2e cahier, de M. Ponce : Schott's Söhne (chez Eschig).
Moyen I :
Collection, guitare nº 26, nº 1 des Deux Menuets, de F. Sor : Leduc.
Moyen II :
Douze études, nº 8 de H. Villa-Lobos : Eschig.
Supérieur :
a) Sérénade lointaine, de J. Rodrigo : Eschig.
b) Fantaisie nº 7 (Hinojosa), de J. Dowland : Schott's Söhne (chez Eschig).
Excellence :
a) Variations sur Malbrough s'en va-t-en guerre (Santos), de F. Sor : Eschig.
b) Segoviana, de D. Milhaud : Heugel.

A ces œuvres viennent s'ajouter une gamme, choisie par le Jury dans les limites du programme, et une étude au choix du Professeur, ceci pour tous les degrés, sauf Supérieur et Excellence.

CLASSES DE PIANO

Abréviations : et. : étude ; œ. : œuvre ; cl. : classique.
Débutants :
ét : Etudes progressives, vol. 1, nº 57, p. 24, de A. Ferté : Schott (Gacher).
œ. : Petite musique moderne, nº 1 : En berçant doucement trois petits chats, de S. Sochet : Lemoine.
Préparatoire I :
ét. : Etudes progressives, vol. 2, nº 24, p. 29, de A. Ferté : Schott (Gacher).
œ. : Petites mains, nº 1 : Valsez « Sophie », de P. Sancan : Rideau Rouge.
Préparatoire II :
ét. : Etudes progressives, 2e vol. nº 24, p. 10, de N. Gallon : Braun-Billaudot.
œ. : Miniatures II, nº 1 : Carillon, de S. Lancen : Hinrichsen-Peters nº 1 905 b (Gacher).
Elémentaire I :
ét. : 2e livre de suites, 10e suite, 2e morceau : Allegro à 3/8 en Ré mineur, avec reprises, de Haëndel : Ed. facultative (Durand).
œ. : Le petit canard, de Cl. Arrieu : Enoch.
Elémentaire II :
ét. : Inventions à 3 voix, nº XIII en La mineur, de J.-S. Bach : Ed. facultative (Schott-Gacher).
œ. : Barcarolle, de B. Martinu : Eschig.
Moyen I :
ét. : non imposée (au choix du Professeur).
cl. : Allemande de la 2e Suite Française, Andantino à 4/4, en UT mineur, de J.-S. Bach : Ed. facultative (Durand, p. 8).
œ. : Passepied, de la Suite Bergamasque, de Cl. Debussy : Jobert.
Moyen II :
ét. : non imposée (au choix du Professeur).
cl. : IIe Sonate, K. 280, en Fa majeur, 1er mouvement : Assai Allegro à 3/4, de Mozart : Ed. facultative (Peters-Gacher).
œ. : Allegro barbaro, de B. Bartok : Universal nº 5 904 (chez Amphion).
Supérieur :
cl. : Arabesque, op. 18, de R. Schumann : Ed. facultative (Choudens).
œ. : Images, 1re Série, nº 3 : Mouvement, de Cl. Debussy : Durand.
Excellence :
cl. : 3e Impromptu en Sol bémol majeur, de F. Chopin : Ed. facultative (Lemoine nº 1 024).
œ. : 4 études, nº 4 en fa dièse majeur, de I. Strawinsky : Benjamin (chez Boosey-Hawkes).

A ces œuvres vient s'ajouter une gamme choisie par le Jury dans les limites du programme de la classe, ceci pour tous les degrés sauf Supérieur et Excellence.
De plus, comme il a été mentionné ci-dessus, une étude d'un niveau suffisant, choisie par le Professeur, sera demandée en Moyen I et en Moyen II.

CLASSES D'ORGUE

Débutants :
Œuvres non imposée (au choix du Professeur).
Préparatoire I :
Antholigia pro-organo, vol. III, nº 50, p. 48 Fantasy Vexilla, Regis prodeunt, de J. Bull : Schott (chez Gacher).
Préparatoire II :
Œuvres complètes pour orgue (Dupré), vol. II, p. 17 : Prélude seul de Prélude et Fugue nº III, en Sol majeur, de J.-S. Bach : Bornemann.
Elémentaire I :
a) Œuvres complètes pour orgue (Dupré), vol. VII, nº 17, p. 25 : Choral « En toi est la joie », de J.-S. Bach : Bornemann.
b) Le Tombeau de Titelouze, nº XIII, Lucis creator optime, de M. Dupré : Bornemann.
Elémentaire II :
a) Œuvres complètes (Dupré), vol. I, p. 9 : Prélude seul (UT majeur), de Prélude et Fugue nº II, de J.-S. Bach : Bornemann.
b) Choral dorien, 1er des Deux chorals, de J. Alain : Hérelle (chez Philippo).
Moyen I :
a) Œuvres complètes (Dupré) Ve vol., nº X, p. 55 : Fugue en Sol majeur, de J.-S. Bach : Bornemann.
b) In paradisum, de D. Lesur : Leduc.
Moyen II :
a) Œuvres complètes (Dupré), vol. II, Fugue seule en Si mineur, p. 60, de Prélude et Fugue nº VIII, de J.-S. Bach : Bornemann.
b) Neuf pièces pour orgue, nº V, p. 20 : Dans une douce joie, de J. Langlais : Bornemann.
Supérieur :
a) Œuvres complètes (Dupré), vol. I, Fugue seule en Ré mineur, p. 53, de Prélude et Fugue nº VII, de J.-S. Bach : Bornemann.
b) Prélude, Adagio et Choral varié, IVe variation : Final p. 31 seulement, de M. Duruflé : Durand.
Excellence :
a) Œuvres complètes (Dupré), vol. II, p. 65 : Passacaille et Thème Fugué nº IX, de J.-S. Bach : Bornemann.
b) La Nativité du Seigneur, nº IV : Le Verbe, de O. Massiaen : Leduc.

A ces œuvres vient s'ajouter un contrôle de la technique décidé par le Jury, pour les Cours Préparatoires I et II, Elémentaires I et II, Moyens I et II.

Groupe Ramon. Ecole Maternelle
à Garches

TRAVAIL EFFECTUE A PARTIR D'UNE CONFERENCE DE M. BARBAUD [1]

Compositeur de Musique algérithmique

par Mmes BARON-PLANEL
BONIN, PERSONNAZ

Pierre Barbaud considère que les notes de musique, ainsi définies, ont une structure de groupe pour la loi additive car :

1° cette loi est associative

a + (b + c) = (a + b) + c

(Supposons a = 1, b = 2, c = 4	c'est-à-dire a	représente	do dièse	ou ré b
	b	»	ré	
	c	»	mi)	

1 + (2 + 4) = (1 + 2) + 4

do dièse	+	(ré + mi)	=	(do dièse + ré)	+ mi
1	+	6	=	3	+ 4
do dièse	+	fa dièse	=	ré dièse + mi	
	7		=	7	
	sol		=	sol	

En fait on travaille sur des intervalles dont on ne représente que la borne supérieure, étant donné que la borne inférieure est 0. Les calculs ne se font que sur les représentations des intervalles.

L'addition équivaut en musique à la transposition.

2° Pour cette loi, il existe un élément neutre, nommé zéro :

a + 0 = a

Par exemple :

3 + 0 = 3

mi b + do = mi b

mi b = mi b

3° Tout élément a de Z/12 admet un symétrique :

a + (— a) = 0

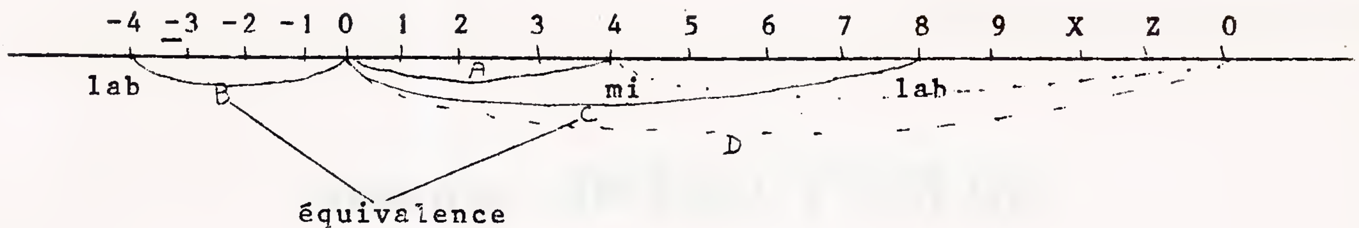
4 + (— 4) = 0

mi + (— mi) = 0

Il faut remarquer que dans l'ensemble Z, et compte tenu du système de monsieur Barbaud,

— 1 est équivalent à + 11 ou plus simplement 11
— 2 est équivalent à + 10 ou plus simplement 10
— 3 est équivalent à + 9 ou plus simplement à 9
— 4 est équivalent à + 8 ou plus simplement à 8

(1) Voir « L'E. M. », n° 199, juin 1973, p. 22/350 et suivantes.



4 représente mi, et est représenté sur le schéma par l'arc A
— 4 représente la b, et est représenté sur le schéma par l'arc B

D'après ce qui a été écrit ci-dessus (8 équivaut à — 4), l'arc B équivaut à l'arc C.

A + B = A + C = D

Les calculs se font sur les « entiers relatifs » Modulo 12, c'est-à-dire l'ensemble des sons ramenés à une octave.

Z/12 0, 1, 2................X, Z

L'ensemble des sons 0, pris chacun dans une octave différente forme une classe,
l'ensemble des sons 1, pris chacune dans une octave différente, forme une classe etc...

Il y aura donc 12 classes.

Donc 9 + 4 = 1 à l'octave près : prenons par exemple :

9 = la_3 (le la du diapason)

la_3 + 4 donnera do $dièse_4$, c'est-à-dire 1 dans l'octave suivante.

D - Les principaux modes de la musique classique

1) **Le mode majeur**

En musique classique, il existe un modèle que nous appelerons Px et qui est la gamme Majeure. Nous l'écrirons :

Px = x, x + 2, x + 4, x + 5, x + 7, x + 9, x + 11

Si x = 0 = do, c'est la gamme de do majeur :

0	2	4	5	7	9	Z	0
do	ré	mi	fa	sol	la	si	do

Si x = 7 par exemple, c'est-à-dire sol, ce sera la gamme de sol majeur :

7	9	Z	0	2	4	6	7
sol	la	si	do	ré	mi	fa dièse	sol

que Pierre Barbaud écrit :

0	2	4	6	7	9	Z
do	ré	mi	fa dièse	sol	la	si

On aura par exemple :

P_5 = gamme majeure de Fa

0	2	4	5	7	9	10
do	ré	mi	fa	sol	la	si b

P_2 = gamme majeure de Ré

1	2	4	6	7	9	11
do dièse	ré	mi	fa dièse	sol	la	si

Soit la mélodie « Au clair de la lune » en P_5 :

fa,	fa,	fa,	sol,	la,	sol,	fa,	la,	sol,	sol,	fa
5	5	5	7	9	7	5	9	7	7	5

Nous pouvons facilement la transposer à la seconde Majeure supérieure en ajoutant 2 à chaque note (en sol majeur).

sol,	sol,	sol,	la,	si,	la,	sol,	si,	la,	la,	sol
7	7	7	9	Z	9	7	Z	9	9	7

(à suivre)

GILBERT GOËME, graveur

par Octave MOREL

Le métier de graveur de musique — comme tant d'autres, hélas ! — tend à disparaître ; les artisans se font rares et l'on pourra bientôt les compter sur les doigts de la main.

C'est pourquoi il a paru juste aux rédacteurs de « L'Education Musicale » de saluer l'un d'eux, alors qu'après une vie bien remplie « droite comme un roseau et toute pleine de musique », il prend à quatre-vingt-un ans une retraite ô combien méritée.

O.M. — *Gilbert Goëmé, votre discrétion et votre modestie bien connues dussent-elles en souffrir, pouvez-vous nous parler un peu de vous et de votre métier ?... En premier lieu, quelle est votre origine ?*

G.G. — Je viens de cette Marche romane qu'est la Province de Liège et c'est dans cette ville dont vous semblez apprécier l'activité musicale, que je suis né le 10 décembre 1892, bien longtemps avant que l'usage ne l'ait entraînée à troquer son accent aigu d'origine contre un accent grave amollissant !

O.M. — *Et quels ont été vos débuts dans la vie, dans la carrière musicale ?*

G.G. — Hormis les études générales, j'ai travaillé très sérieusement d'abord le violon puis, surtout, le violoncelle. A l'instar de mon illustre compatriote César Franck, je suis venu en France assez rapidement. J'ai commencé ainsi une carrière d'instrumentiste professionnel dont je conserve le meilleur souvenir, et mené la vie un peu bousculée mais passionnante que connaissent tous ceux qui font « du métier ». Ce métier m'a conduit des *Tuileries* à la *Porte Saint-Martin* en passant par de multiples casinos où j'étais appelé pour des saisons. Il y avait peu de chances de situation stable à Paris pour les instrumentistes qui ne faisaient pas partie d'une Association comme *Colonne* ou *Pasdeloup*. J'ai donc dû mener cette existence errante jusqu'en 1929.

O.M. — *Mais où et quand la gravure de musique trouve-t-elle place dans cette activité ?*

G.G. — J'y arrive. Peut-être avez-vous souvenir de la grave crise économique des années 30 dont les victimes ont été nombreuses, particulièrement les travailleurs intellectuels et les artistes. C'est donc à cette époque que, craignant pour ma situation précaire — qui ne permettait guère de faire face à mes charges de famille — que je me suis intéressé à la gravure. A vrai dire, je m'y étais intéressé, mais esthétiquement. J'ai vu, à l'angle du boulevard Haussmann et de la rue Taitbout Monsieur Hayet manier l'échoppe et le burin. Ancien violoniste chez *Colonne*, ancien grouillot chez *Hamelle*, Hayet avait jeté l'archet aux orties et s'était lancé dans la gravure sur étain : il avait d'ailleurs fondé sa propre Maison, les *Editions HAYET-DURDILLY*. Sollicité pour quelques conseils, il m'avait fortement engagé à abandonner toute illusion concernant le métier qui m'intéressait...

O.M. — *Conseil que vous vous êtes empressé de ne pas suivre...*

G.G. — Evidemment !... J'ai alors entrepris un véritable travail d'abeille consistant à fondre moi-même tout mon matériel, tous les poinçons nécessaires au travail de simili-gravure. Certes, j'y ai mis le temps, et vous-même m'avez vu naguère préparer encore des poinçons spéciaux. Simultanément copiste...

O.M. — *...dont on appréciait la finesse de plume...*

G.G. — et simili-graveur, j'ai travaillé de droite et de gauche au hasard des commandes, tout en continuant à faire de la musique instrumentale mon pain quotidien. Comment voulez-vous que l'on se sépare d'amis tels que Jean-Sébastien Bach (surtout pour le vieux parpaillot que je suis !), Mozart, Schumann ou Brahms... sans oublier Franck, Ravel et les autres ! Entre temps, j'avais tenu à présenter à Monsieur Edmond Jolivet, le maître-graveur bien connu, le matériel que j'avais façonné de mes propres mains. A ma grande satisfaction, je reçus de chaleureux

compliments. J'avoue — sans modestie — que je suis peut-etre le seul graveur au monde à posséder un tel jeu de signes de divers calibres : clefs, altérations, silences, barres simples ou doubles, nuances, expressions, agréments, signes particuliers pour la musique grégorienne : tous ces poinçons sont en cuivre ou en acier doux. Ma patience a été grande pour réaliser tout cela !

O.M. — *Et quand vous êtes-vous installé vraiment à votre compte ?*

G.G. — C'est en 1949, à la suite de la commande par les *Editions Russes de Musique* de la partition de la *Symphonie d'instruments à vent* d'Igor Stravinsky. Je me mis dès lors à travailler régulièrement pour divers grands éditeurs français ou étrangers. Parmi mes souvenirs les plus passionnants figure le travail de gravure de la partition d'orchestre des *Tableaux d'une Exposition* de Modeste Moussorgsky dans l'instrumentation de Maurice Ravel : il fallait de la minutie ! Je suis également responsable de la correction des *Concertos pour piano* de Stravinsky et de ceux de Serge Prokofiev. J'ai d'ailleurs été été lié d'amitié à cette époque avec M. Astrov, secrétaire de l'auteur *d'Alexandre Nevsky*. Tout cela représente de riches souvenirs. J'ai travaillé encore tout récemment pour les *Editions A.G. Zurfluh* pour lesquelles j'ai gravé et composé le texte de *l'Anthologie de trouvères* de votre collègue M. Jean Maillard, la petite *Méthode de flûte à bec* de Madame A. Recordier-Colliard, ou encore, pour Armand Colin, les exemples musicaux de l'ouvrage consacré à *La Musique anglaise* par Jacques Michon.

O.M. — *Et avec le recul, comment voyez-vous votre métier ?...*

G.G. — Ce métier, voyez-vous, je l'aime en premier lieu parce que j'aime la Musique, que j'ai toujours cherché à la servir humblement, de mon mieux. Je me considère donc comme privilégié de devoir fixer « sur des tablettes de marbre » — selon l'antique expression — la pensée des maîtres. Je l'aime encore pour son esthétique, pour la beauté du travail qu'il faut réaliser afin de livrer un texte non seulement lisible, mais agréable à lire et flatteur pour l'œil. Je l'aime enfin pour les vertus qu'il implique : maîtrise de soi, recueillement, soin, patience, minutie, pour la possibilité qu'il offre encore de penser ; et il m'est doux de saluer ici le plus illustre des graveurs, dont le nom étonnera peut-être vos lecteurs : Jean-Sébastien Bach.

O.M. — *Aujourd'hui, à l'orée du Bois-Gauthier, entre Avon et la rivière de Seine, vous occupez un tranquille appartement dans cette nouvelle cité — point démentielle, mais qui possède une personnalité et un charme — qu'on nomme la Butte-Montceau. Y avez-vous travaillé à l'aise ?*

G.G. — Oui, avec la possibilité de me rendre assez facilement — en dépit de mon âge — à Paris. Mon atelier est orienté vers le midi et, dans cette cité parsemée de pelouses et de baliveaux, je suis un peu comme Werther à son bureau avec « des cris joyeux d'enfants sous ma fenêtre ». Je vois à proximité la silhouette de *Bel-Ebat*, haut-lieu où le grand Editeur que fut Jacques Durand reçut les maîtres de la musique du début du siècle : Debussy, Fauré, Ravel, Saint-Saëns, Ropartz, Dukas... et qui appartient aujourd'hui à M. René Dommanges. N'est-ce pas prodigieux ?... J'ai travaillé ici en toute quiétude, consacrant mes heures de loisir à la promenade en compagnie de ma femme, et à la musique de chambre. C'est ainsi que je rencontre quelques amis chaque semaine pour exécuter trios et quatuors dont je tiens la basse. J'aime arranger en vue de ces rencontres amicales, des pages qui me plaisent, écrites originalement pour le clavier ou pour d'autres formations. J'ai ainsi à mon actif un bon nombre de transcriptions...

O.M. — *Et n'éprouvez-vous pas une nostalgie de laisser toute cette belle activité pour ce qu'on nomme banalement « la retraite » ?*

G.G. — Ce terme *retraite* n'a guère de signification pour moi. Si l'on considère la retraite comme l'inaction ou l'inefficacité, je plains beaucoup de personnes plus jeunes que moi et que j'estime, dans cette acceptation, comme déjà retraitées. La retraite, à mon avis, est tout autre chose : c'est une confrontation avec soi-même, une prise de conscience qui m'est familière depuis longtemps et sans laquelle je ne conçois pas la vie : c'est un face à face nécessaire dans notre quotidienne danse macabre. Quant à la Maison de retraite bourguignonne qui va nous accueillir, ma compagne et moi, elle sera le théâtre d'un regain d'activité, puisque l'Administration, très large d'esprit, m'a vivement engagé à emporter là-bas mon matériel afin d'organiser et d'animer un atelier de gravure. Je compte aussi faire — comme j'ai toujours fait — du dessin à la plume. Quant à la musique de chambre, inutile de vous dire que mon fidèle compagnon, mon violoncelle, me suivra et que je m'efforcerai de trouver des partenaires avec lesquels solliciter à nouveau nos vieux maîtres. J'espère que les pensionnaires y prendront plaisir...

O.M. — *Nous en sommes persuadés, cher Monsieur Goëmé, et c'est de tout cœur que les responsables de* L'EDUCATION MUSICALE, *les lecteurs, s'associent pour vous remercier de ces souvenirs que vous avez bien voulu nous confier. Nous vous souhaitons, ainsi qu'à Madame Goëmé, une activité bienfaisante et durable dans le nouveau où vous serez déjà, quand paraîtront ces lignes.*

LE VOYAGE SENTIMENTAL DE LAURENCE STERNE

par Marc-André BERA

Le XVIIIe siècle littéraire anglais s'inscrit entre deux révolutions politiques : la première met fin aux velléités de retour des Stuarts et consomme la rupture avec Rome, amorcée un siècle et demi plus tôt. La seconde proclame l'indépendance des treize colonies d'Amérique. Entre temps s'opère une véritable mutation dans la structure économique et sociale du pays. Une nouvelle classe de possédants et de nantis s'installe au pouvoir. La réforme agraire prépare et provoque en partie l'avènement d'une Angleterre industrielle et commerçante, qui repart à la conquête de nouveaux marchés en Afrique et en Asie.

Jamais on n'aura tant voyagé : de gré ou de force. L'aventure tente les uns ; la misère chasse les autres ; les persécutions politiques et religieuses fournissent leurs contingents réguliers d'immigrants et de forçats. Les campagnes se vident au profit des villes. Londres se gonfle démesurément. Dès que la paix le lui permet, l'Anglais oisif sort de son île et va prendre un air de France ou d'Italie. Il est vrai que la paix règne rarement. Ceux qui restent chez eux lisent des récits de voyage : et c'est le point de départ d'une littérature d'évasion dont le succès ne s'explique que par l'incroyable mobilité de cet âge, après des siècles de quasi stagnation.

Il y a toute sorte de récits de voyage : entre la relation vécue et le voyage imaginaire, où situer par exemple Robinson Crusoë ? Le journal d'un naufragé véritable a servi de point de départ à Daniel Defoë. Mais il en tire une sorte d'épopée de l'homme seul aux prises avec les forces de la nature, recréant dans un désert l'ordre social et la prospérité économique. Rien de plus loin de la réalité, en apparence, que les Voyages de Gulliver. Mais c'est pourtant un traité théologico-politique que Swift écrit. Le Rasselas du Dr Johnson fait écho à Candide, paru la même année. Entre le Pèlerinage du Chrétien de Bunyan et Childe Harold, ou Don Juan, de lord Byron, il y a la profonde unité d'un même thème : celui du voyage de l'âme en quête de son salut ou de sa vérité.

C'est dans cette tradition qu'il convient de replacer le Voyage Sentimental de Sterne. Il a beau reprendre le titre de Smollett, entre la page de garde et le premier chapitre le projet d'un voyage à travers la France et l'Italie se perd : il n'y a plus que « Un Voyage Sentimental, etc. » et Sterne, en fait, ne dépassera Paris que pour faire un détour par la Touraine, à la recherche d'une sensation perdue. Si nous conservions quelque doute sur son dessein, il insiste :

> « Je ne sais si cet ouvrage aura jamais quelque utilité. Peut-être qu'un autre réussira mieux. Mais qu'importe ? C'est un essai que je fais sur la nature humaine... Il ne me coûte que mon travail. Cette expérience me fait plaisir : elle anime la circulation de mon sang, dissipe les humeurs sombres, éclaire mon jugement et ma raison : c'est assez... Je suis trop payé. »

Il n'a nulle ambition de grossir les guides et les catalogues en décrivant les monuments des villes qu'il traverse ou le contenu des musées. N'attendez pas de lui qu'il fasse un compte exact des ressources du pays, comme le fera plus tard un Young ou un Moore. Comme le faisait à ce moment même un Baretti, qu'il vous dise de quoi vivent les habitants. Il ne recherche pas la société des grands personnages qui remplissent l'histoire de leur bruit : un moine mendiant, une compagne de voyage, une marchande à la toilette, un perruquier, La Fleur (son valet, qui doit beaucoup à Sgnanarelle et qui annonce Figaro) retiennent son attention tout autant que le haut personnage de la Cour qu'il va solliciter pour son passeport de crainte d'être « embastillé ». Un sansonnet l'émeut autant qu'une grisette. D'ailleurs, tout l'émeut :

> « Je plains l'homme qui, voyageant de Dan à Bercheba peut s'écrier : « Tout est est triste ! » Oui, sans doute, le monde entier est stérile pour ceux qui ne veulent pas cultiver les fruits qu'il présente. Mais — me disais-je à moi-même en frottant gaîment mes mains l'une contre l'autre, — je serais au milieu d'un désert, que je trouverais de quoi m'affecter... Un doux myrte, un triste cyprès m'attireraient sous leur feuillage... Je les bénirais de l'ombrage bienfaisant qu'ils m'offriraient... Je graverais mon nom sur leur écorce ; je leur dirais : « Vous êtes les arbres les plus agréables de tout le désert. Je gémirais avec eux en voyant leurs feuilles dessécher et tomber, et ma joie se mêlerait à la leur quand le retour de la belle saison les couronnerait d'une riante verdure. »

Ecoutez-le encore faire l'éloge de l'amour :

> « J'ai toute ma vie été amoureux d'une princesse ou de quelque autre, et je compte bien l'être jusqu'à ma mort. Je suis très persuadé que, si j'étais destiné à faire une action basse, c'est qu'auparavant j'aurais cessé d'aimer, et que je ne la ferais que dans l'intervalle d'une passion à l'autre.
>
> « J'ai éprouvé quelquefois de ces interrègnes, et je me suis toujours aperçu que mon cœur était fermé pendant ce temps ; il était si endurci qu'il fallait que je fisse un effort sur moi pour soulager un misérable en lui donnant seulement six sous. Je me hâtais alors de sortir de cet état d'indifférence. Le moment où je me trouvais ranimé par la tendre passion était le moment où je redevenais généreux et compatissant. J'aurais tout fait, ou pour obliger mes frères, ou par complaisance pour la compagnie dans laquelle je me trouvais : je n'y mettais qu'une condition, c'est qu'il n'y aurait pas eu de crime... Mais que fais-je en disant tout ceci ? Qu'on ne s'y trompe pas ; ce n'est pas mon éloge, c'est celui de la passion. »

Etrange langage dela part d'un docteur de l'Eglise, auteur d'une demi-douzaine de volumes de sermons, qui voyaient le jour en même temps que les neuf livraisons de son Tristram Shandy. Ce voyage sentimental nous conduirait-il à Cythère ? Ou bien Sterne nous inviterait-il à une nouvelle exploration de la Carte du Tendre ? Ce serait bien mal comprendre le sens profond de ce petit chef-d'œuvre, croyons-nous, que de confondre Yorick avec Lovelace ou avec le chevalier Des Grieux. Les thèmes dominants de l'ouvrage ne sont, en effet, ni le libertinage (avec la cruauté qu'il implique) ni l'amour passion romantique : mais bien plutôt la fidélité et la continence. Fidélité à Eliza, sa Muse et sa confidente, avec qui il est lié de l'amitié la plus tendre : « Tous les sentiments d'affection se confondaient dans « son âme et n'y conservaient aucune nuance distincte : « l'amitié y prenait aisément la forme de l'amour, c'est-« à-dire qu'il éprouvait pour son amie ce qu'il aurait « senti pour une amante ; c'étaient les mêmes épan-« chements, les mêmes transports et les mêmes pei-« nes » — mais aussi renoncement sinon aux peines et aux joies que peuvent susciter dans son cœur les premiers mouvements de l'amour, du moins à sa consécration charnelle. Tout se passe comme si cet anxieux, cet angoissé, ce mélancolique qu'était devenu Laurence Sterne à la fin de sa vie eût été incapable de voir autre chose que le côté périssable de la chair ; incapable de voir dans l'accomplissement de l'œuvre de chair autre chose que le prélude à l'œuvre de la mort ; et c'est sans doute ce qui donne à cette philosophie de l'impression fugitive son caractère totalement désespéré.

« Grandeur de l'homme dans sa concupiscence même, « d'en avoir su tirer un règlement admirable, et d'en « avoir fait un tableau de la charité. » Les échos de « Pascal sont nombreux dans Sterne : « On n'est pas « misérable sans sentiment : une maison ruinée ne l'est « pas. Il n'y a que l'homme de misérable. » Et encore : « L'homme n'est ni ange ni bête, et le malheur veut que « qui veut faire l'ange fait la bête. »

Les épisodes les plus justement célèbres de l'ouvrage, par leur humour ou leur caractère leste, sont une illustration de ce thème : l'homme ne peut ignorer sa double nature, ni le caractère imprévisible et chaque fois surprenant des sautes d'humeur qui modifient ses plus fermes résolutions. Ici c'est le moraliste qui parle. Ailleurs c'est le psychologue. Et personne, mieux que Sterne, n'a su décrire les cheminements obscurs d'un sentiment naissant qu'on saurait à peine encore nommer le désir ; nul ne s'est insinué plus profondément dans les méandres de la casuistique du cœur et de la raison ; nul n'a mieux décrit que lui la physiologie de l'émotion, ses manifestations épithéliales et musculaires, viscérales, glandulaires. L'homme, c'est tout l'homme pour Sterne comme pour Swift, comme pour Rabelais. Mais entre le « rire énorme » de l'un et la folie meurtrière de l'autre, Sterne trouve encore un moyen terme : il s'apitoye de sa propre faiblesse, l'humour, chez lui, désarme la méchanceté, mitige le désespoir, et là où l'on attendait une grimace, c'est un certain sourire qui naît.

Bien entendu, on pense à Jean-Jacques Rousseau : et la comparaison est d'autant plus tentante que la même ombre de folie plâne sur tous les deux à la fin de leur vie. Mais à la différence de l'ours génevois, Sterne ne fuit pas la société des hommes. Et son vrai visage se cache derrière un masque, celui de Yorick, le fou du roi, qui prenait Hamlet enfant sur ses genoux pour le faire rire. En telle sorte que l'on peut se demander, après avoir fermé le livre, qui parle ? Avec qui venons-nous de faire ce voyage ? L'avons-nous fait ou rêvé seluement ? Qui est Yorick ? A-t-il même un passeport ?

> « J'étais parti de Londres avec telle précipitation, que je n'avais pas songé que nous étions en guerre avec la Fance. J'étais déjà arrivé à Douvres, déjà je voyais, par le secours de ma lunette d'approche, les hauteurs qui sont au-delà de Boulogne, que l'idée de la guerre ne m'était pas plus venue à l'espit que celle qu'on ne pouvait pas aller en France sans passeport... Aller seulement au bout d'une rue et m'en retourner sans avoir rien fait, est pour moi une chose pénible. Le voyage que je commençais était le plus effort que j'eusse jamais fait pour acquérir des connaissances, et je ne pouvais supporter l'idée de retourner à Londres sans remplir mon projet. On me dit que le comte d'H... avait loué le paquebot... Il était logé dans mon auberge ; j'étais légèrement connu de lui, et j'allai le prier de me prendre à sa suite. Il ne fit point de difficulté, mais il me prévint que son inclination à m'obliger ne pourrait s'étendre que jusqu'à Calais parce qu'il était obligé d'aller, de là, à Bruxelles. Mais, arrivé à Calais, me dit-il, vous pourrez, sans crainte aller à Paris. Lorsque vous y serez, vous chercherez des amis pour pourvoir à votre sûreté... Je m'embarquai donc, et je ne songeai plus à l'affaire. »

Voyageur sans passeport, presque sans bagage, sinon sans argent : le voici donc installé dans son hôtel, flanqué de son fidèle La Fleur. Le lieutenant de police a l'œil sur lui :

> « Mais quand La Fleur me dit que M. le lieutenant de Police avait envoyé, je sentis dans l'instant de quoi il était question... L'hôte monta presque en même temps, pour me dire la même chose, ajoutant qu'on avait singulièrement demandé mon passeport. J'espère, dit-il, que vous en avez un... Moi ? Non, en vérité, lui dis-je, je n'en ai pas.
>
> — Vous n'en avez pas ? Et il se retira à trois pas, comme s'il eût craint que je ne lui communique la peste...
>
> — Milord !... s'écria l'hôte ; ... mais se reprenant aussitôt, il changea de ton... Si Monsieur, dit-il, n'a pas de passeport, il a apparemment des amis à Paris qui peuvent lui en procurer un...
>
> — Je ne connais personne, lui dis-je, avec un air indifférent.
>
> — Hé bien, Monsieur, en ce cas-là, dit-il, vous pouvez vous attendre à vous voir fourrer à la Bastille, ou pour le moins au Châtelet.
>
> — Oh, dis-je, je ne crains rien. Le roi est rempli de bonté. Il ne fait de mal à personne...
>
> — Vous avez raison ; mais cela n'empêchera pourtant pas qu'on ne vous mette à la Bastille demain matin !
>
> — J'ai loué, repris-je, votre appartement pour un mois, et je ne le quitterai pas avant le temps, quand le roi même me le dirait.
>
> La Fleur vint me dire à l'oreille : « Monsieur, mais personne ne peut s'opposer au roi... »
>
> — Parbleu, dit l'hôte, il faut avouer que ces Messieurs les Anglais sont des gens bien extraordinaires ; et il se retira en grommelant. »

Les chapitres qui suivent sont une méditation sur l'inconstance des humeurs humaines, une paraphrase du fameux « *nothing is but what thinking makes it so* » de Hamlet. Qu'est-ce que la Bastille sinon un logis que le roi vous offre avec le vivre et le couvert gratis ? Et la vie n'est-elle pas elle-même une prison ? Autre paraphrase de Hamlet. La vue d'un sansonnet dans sa cage lui fait changer d'avis. Et il décide d'aller jusqu'à Versailles demander audience au ministre. Le comte de B... lui servira d'introducteur auprès du duc de C...

> « Je suis point venu pour jouer ici le rôle d'espion, ni pour observer les ornements ou la nudité de la terre, et les Français sont trop honnêtes et trop généreux pour me faire du mal. »
>
> Le comte rougit et rit de mon discours : « Ne craignez rien », dit-il. « Moi ? Non, Monsieur. D'ailleurs je suis venu riant depuis Londres jusqu'à Paris, et je ne crois pas que M. le duc de C... soit assez ennemi de la joie pour me renvoyer en pleurs. »

La conversation s'engage sous les meilleurs auspices. Elle prend même un instant un tour un peu leste. Aussitôt Sterne s'excuse :

> « Il y a quelque chose en moi qui se révolte à la moindre idée indécente. Je me suis souvent efforcé de surmonter cette répugnance, et ce n'est qu'avec beaucoup de peine que j'ai hasardé de dire, dans un cercle de femmes, des choses dont je n'aurais pas osé risquer une seule dans le tête à tête, m'eût-elle conduit au bonheur. »

Cette pudeur n'est qu'une autre façon d'aimer. Gloire au beau sexe !

> « Après tous les faibles que j'ai vus aux femmes, et toutes les satyres que j'ai lues contre elles, je les aime encore... Je suis fermement persuadé qu'un homme qui n'a pas une espèce d'affection elles toutes, n'en peut pas aimer une seule comme il se doit. »

... Que cherche-t-il en France ?

> « La nudité des cœurs... à travers les différents déguisements des coutumes, du climat, de la religion et des mœurs » ... « pour modeler le mien sur ce qu'il y a de bon. C'est pour cela, Monsieur le comte, que je suis venu à Paris, et que je n'ai pas encore été voir le Palais Royal, le Luxembourg, la façade du Louvre. Je n'ai point acheté le catalogue des tableaux, des statues, des églises. Tout être humain est un temple pour moi, et j'aimerais mieux y distinguer les traits originaux, les légers coups de pinceau qui s'y trouvent, que de voir le fameux tableau de la transfiguration, de Raphaël.
>
> « L'envie de connaître les hommes m'a amené en France et me conduira probablement plus loin... *C'est un voyage tranquille que le cœur fait à la poursuite de la nature et des sensations qu'elle fait éprouver, et qui nous portent à nous entr'aimer un peu mieux que nous ne faisons.* »

Mais le moyen de se nommer ? « Rien ne m'embar-
« rasse plus que d'être obligé de dire qui je suis... Je
« parle plus aisément d'un autre que de moi-même ; et
« quand je suis forcé d'en dire quelque chose, je sou-
« haite toujours pouvoir le faire en un seul mot. »
Shakespeare est là ouvert sur la table, c'est même lui qui a servi d'introduction à Sterne auprès du comte.

> « Je me souviens que mon nom était dans la tragédie d'Hamlet ; je cherchai la fameuse et ridicule scène des fossoyeurs, au cinquième acte, et, posant le doigt sur le nom d'Yorick... Monsieur le comte, regardez... Hé bien ? Je vois qu'il y a là Yorick... Précisément, et Yorick, c'est moi... »

On n'en sortira plus. Le comte le prend pour le bouffon du roi, mort voilà bien sept à huit siècles. Allez sortir d'une telle erreur quelqu'un à qui l'on doit certaines obligations.

> « Vous êtes Yorick... », s'écria-t-il... « Oui, je le suis... » « Vous ? » « Oui, moi-même. » « Bon Dieu ! dit-il en m'embrassant, c'est Yorick. »
>
> « Il mit aussitôt le volume de Shakespeare dans sa poche, et me laissa seul dans son cabinet. »

Alas, poor Yorick ! La bouffonnerie est énorme, le jeu de mot à triple fond, puisque derrière Yorick se cache l'auteur de Tristram Shandy et le prébendaire de York, que l'Église anglicane ne tient pas en particulière odeur de sainteté. S'il nous restait un doute, Sterne nous l'ôte, quittant un instant le masque :

> « Rien ne m'étonne en ce monde, et encore moins ces espèces de méprises... Je me suis avisé de faire quelques volumes de sermons, bons ou mauvais, et un de nos évêques, dont je révère d'ailleurs la candeur et la piété, me disait un jour qu'il n'avait pas la patience de feuilleter des sermons qui avaient été composés par le bouffon du roi de Danemark. « Mais, Monseigner, lui dis-je, il y a deux Yoricks. Le Yorick dont vous parlez est mort et enseveli il y a huit siècles... Il fleurissait à la cour d'Horwendillus... L'autre Yorick n'a brillé dans aucune cour, et c'est moi qui le suis... »

L'autre, c'est moi. Si l'on songe que cette phrase est écrite par un homme à la veille de mourir, que tous accusent de folie, et qui fuit, en France, le scandale qui s'enfle autour de son œuvre et qui n'épargne pas sa vie privée, il est vraiment difficile de rire. On serait plutôt tenté de s'attendrir, comme Yorick le fait lui-même sur le sansonnet.

> « Je levai les yeux, et je vis que les paroles venaient d'un sansonnet qui était enfermé dans une petite cage... *Je ne peux pas sortir, je ne peux pas sortir*, disait le sansonnet. Je me mis à contempler l'oiseau. Plusieurs personnes passèrent sous la porte, et il leur fit les mêmes plaintes de sa captivité, en volant de leur côté dans sa cage... *Je ne peux pas sortir*... Oh, je vais à ton aide, m'écriai-je... Je te ferai sortir, coûte qu'il coûte... La porte de la cage était du côté du mur. Mais elle était si fortement entrelassée avec du fil d'archal qu'il était impossible de l'ouvrir sans mettre la cage en morceaux... J'y mis les deux mains.
>
> L'oiseau volait d'un endroit à l'autre... Il passait la tête à travers le treillis, et y pressait son estomac, comme s'il était impatient. Je crains bien, pauvre petit captif, lui disais-je, de ne pouvoir te rendre la liberté... Non, dit le sansonnet, je ne peux pas sortir... je ne peux pas sortir... »

Certes, il n'est question là que de la Bastille et d'un passeport qui n'est pas en règle, et l'hymne à la liberté qui suit a le ton frondeur et léger qu'il faut pour nous rassurer : mais l'incident n'a pas fini d'ébranler la constance de l'auteur, et l'angoisse monte, par vagues

successives, à l'assaut de sa raison : il est le prisonnier, il assume toutes les souffrances et toutes les servitudes du monde, il s'immole en imagination, et la terreur mystique qui l'empoigne le jette, pantelant et saignant, aux pieds de la Croix :

> « L'idée du sansonnet en cage me suivit jusque dans ma chambre... Je m'approchai de la table, et, la tête appuyée sur ma main, toutes les peines d'une prison se retraçaient à mon esprit... J'étais disposé à réfléchir, et je donnai carrière à mon imagination.
>
> « Je commençai à considérer combien il y avait de millions d'âmes qui gémissaient dans l'esclavage... Mais cette peinture, quelque touchante qu'elle fût, ne rapprochait pas assez les idées de la situation où j'étais. Et la multitude de ces tristes groupes ne faisait que me distraire... Je me représentai donc un seul captif, enfermé dans un cachot... Je le regardai à travers de sa porte grillée, pour faire son portrait, à la faveur de la lueur sombre qui éclairait son triste souterrain. Je considérai son corps à demi usé, par l'ennui de l'attente et de la contrainte, et *je sentis cette espèce de maladie de cœur qui provient de l'espoir différé*... Mon cœur commença à saigner... Ciel ! O Ciel ! m'écriai-je, en fondant en larmes... Je ne pus soutenir l'idée de cet affreux tableau. »

Non, vraiment, il n'y a pas là matière à badinage. L'homme qui a pu si bien évoquer les affres de la pitié impuissante n'est pas un amuseur vulgaire. Hélas, comme il eût compris notre temps.

Pourtant, c'est une image claire et souriante qu'il nous a léguée de lui-même, et si j'ai insisté autant sur un aspect peu connu du Voyage, pour mettre en lumière la parenté profonde de cette œuvre avec celle de Swift, ou celle de Bunyan, on ne saurait oublier la grâce légère qui l'éclaire dès qu'une silhouette féminine se profile ; ni la *vis comica* qui se dégage des évocations des petites gens. Tout le monde a gardé le souvenir attendri du moine mendiant et de l'échange des tabatières qui marque la réconciliation de Sterne avec lui-même quand il a fait sa paix avec le vieil homme à qui il refusait l'aumône une heure avant, du perruquier et de ses métaphores grandiloquentes :

> « Celle-ci vous va à merveille... Oui ? Hé bien soit, mais je crains mon ami, lui dis-je, que cette boucle ne se soutienne pas... Vous pourriez, dit-il, la tremper dans la mer, elle tiendrait. » Tout est grand dans Paris, me disais-je. »

Entre toutes ces figures gracieuses de grisettes, de trottins, de femmes de chambres, veuve éplorée à demi-consolée et néanmoins sage, marchandes de rubans ou de gants, belles voyageuses ou grandes dames de haut parage, laquelle choisir ? Toutes se ressemblent par le pouvoir qu'elles ont de mettre les sens en émoi, de faire battre le cœur plus vite, comme si toutes incarnaient tour à tour l'idée d'un amour impossible et sans cesse renaissant. Ici, c'est Proust qu'annonce Stern, non celui de La Prisonnière, mais celui des Jeunes Filles en Fleurs. Comment pousser plus loin qu'il le fait l'analyse du trouble qui prélude au désir, dans le passage célèbre où il se trouve devant la porte close de la remise de Calais, la main dans la main d'une dame venue, comme lui, louer quelque voiture qui la rapproche de Paris :

> « Qu'on juge où cela pouvait me conduire : nous étions seuls ; elle avait sa main dans la mienne, et nous avions le visage tourné vers la remise, et beaucoup plus près de la porte que la nécessité ne l'exigeait...
>
> « Belle Dame, lui dis-je, en élevant légèrement sa main, voici un de ces événements qu'amène la capricieuse fortune. Nous sommes probablement de différents coins du globe ; nous ne nous sommes jamais vus, et elle nous place d'abord ensemble d'une manière si cordiale que l'amitié en pourrait à peine faire autant après un mois de la liaison la plus intime... « Et votre réflection sur ce point, Monsieur, fait voir combien l'aventure vous a embarrassé. »
>
> « Je sentis tout mon idiotisme. A quel propos, en effet, parler des circonstances d'une situation où l'on se trouve, quand elle est telle qu'on l'a souhaitée ? Vous remerciez la fortune, continua-t-elle. Vous avez raison. Le cœur le savait, et le cœur était content. Il n'y avait qu'un philosophe anglais qui pût en avertir une cruelle, afin de lui faire changer de manière de penser.
>
> « En disant cela, elle dégagea sa main avec un coup d'œil qui me parut un commentaire suffisant sur le texte.
>
> « Je l'avoue, j'éprouvai une peine qu'une cause, peut-être plus digne, ne m'aurait pas fait ressentir... La perte de sa main me mortifiait et la manière dont je l'avais perdue ne portait point de baume sur la blessure... Je sentis alors plus que je n'ai jamais fait de ma vie, le désagrément que cause une forte infériorité.
>
> « Mais de pareilles victoires ne donnent qu'un triomphe momentané. Un cœur vraiment féminin n'en jouit pas longtemps. Cinq ou six secondes changèrent la scène. Elle appuya sa main sur mon bras pour achever, et je me remis, sans savoir comment, dans ma première situation.
>
> « J'attendais qu'elle me parlât. Elle n'avait rien à ajouter.
>
> « Je donnai alors une autre tournure à la conversation. La morale et l'esprit de la sienne m'avaient fait voir que je n'avais pas bien saisi son caractère. Elle tourna son visage vers moi, et je m'aperçus que le feu qui l'avait coloré pendant qu'elle me parlait s'était évanoui... ses muscles s'étaient relâchés, et je vis ce même air de peine qui m'avait d'abord intéressé en sa faveur. Qu'il était triste de voir cet esprit fin et délicat en proie à la douleur ! Je la plaignis de toute mon âme. Ce que je vais dire va, peut-être, paraître ridicule à un cœur insensible... mais en vérité, j'aurais pu en ce moment la prendre et la serrer dans mes bras, quoique dans la rue, sans rougir.
>
> « Mes doigts serraient les siens, et le battement de mes artères qui s'y faisait sentir lui apprit ce qui se passait en moi... elle baissa les yeux... un moment de silence s'ensuivit.
>
> « Je craignis d'avoir fait dans cet intervalle, quelques légers efforts pour serrer davantage sa main ; car j'éprouvais une sensation plus subtile dans la mienne... Ce n'est pas qu'elle voulût la retirer... non... Mais la pensée aurait pu lui en venir, et je l'aurais infailliblement perdue une

→ 33/397

COMMUNICATIONS DIVERSES

Une heureuse suggestion

Comme suite à notre avis paru sous le titre ci-dessus dans notre numéro 198 de mai 1973, page 31/319, nous recevons et faisons part des premières offres et demandes.

C'est donc sous la dénomination « Marché d'occasion » que nous avertissons nos lecteurs.

Qu'ils veuillent bien nous dire leurs propositions (demandes, offres, désirs, décisions). Nous les transmettrons aux auteurs de ces propositions.

Un lecteur demande :

1. - Recherche d'œuvres inédites, quelles qu'elles soient, pour flûte et harpe, ou harpe seule.

2. - Recherche d'œuvres retirées des catalogues, de Bochsa (Robert Nicolas Charles), Nadermann François-Joseph, Fürstenau Anton Bernhard, Tulou Jean-Louis. Le tout pour flûte et harpe publié chez divers éditeurs.

3. - Recherche de toute œuvre originale ou harmonisation pour chœur avec harpe (autres instruments éventuellement) éditée ou inédite. Dans le 1er cas, l'indication du titre et de l'éditeur suffirait.

Amis lecteurs, le succès de l'entreprise est entre vos mains.

Utilisez « L'E.M. » pour correspondre entre vous à ce sujet.

A. M.

L'Harmonie vivante

par Amy Dommel-Diény

Ensemble actuel de 14 livres qui abordent tous les aspects de l'écriture musicale classique :

Harmonie et Contrepoint - Analyse harmonique de Bach à Debussy.

8 volumes complémentaires en préparation.

Diffusion : **Musica Reservata,** 31170 Chambray-lès-Tours - Tél. : (47) 28-10-02.

Pour Paris (au détail) : **E. Ploix-Musique,** 48, rue Saint-Placide, VIe - Tél. : (1) 548-82-85.

Cours hebdomadaires d'**Ecriture** et cours d'**Interprétation par l'Analyse harmonique**, illustrés d'exécutions, chez Mme Dommel, 47 ter, bd Saint-Germain du 15 octobre 1973 au 1er juin 1974.

En 1973-74, **Séminaire pour la formation de Professeurs,** comprenant :

— **6 séances d'études de base,**

— et **6 séances de Travaux pratiques** (leçons à faire à des élèves privés et à des adolescents du Conservatoire de Fresnes).

Renseignements **— sur demande —** à partir du 15 septembre à 326-75-03 : mercredi - jeudi - vendredi - samedi et 660-17-81 : lundi - mardi.

Camp musical international de Pecs, Hongrie

Les Jeunesses Musicales de Hongrie et la Municipalité de Pecs organise leur 6e Session qui se tiendra du 13 au 30 août 1973.

Pour tous renseignements s'adresser à :

Ifju Zenebaratok Magyarorszagi Szervezete
1364. Budapest, P.O.B. 46 (Hongrie).

Festival Estival de Paris
Stage de Direction d'orchestre

Un stage de Direction d'Orchestre pour la Musique Française Ancienne et Contemporaine se déroulera à Paris du 3 au 23 septembre prochain dans le cadre du Festival Estival de Paris et sous le patronage de Paul Paray.

Le stage débouchera sur trois concerts du Festival, avec en soliste Jean-Pierre Rampal, Ferdinand Klinda et Lily Laskine.

Pour les renseignements et les inscriptions (stagiaires et auditeurs), s'adresser au Bureau du 8e Festival Estival de Paris, 5, place des Ternes, Paris-17e.

Concours international de clavecin.

Le Festival Estival de Paris organise du 16 au 20 septembre prochain un Concours International de Clavecin. Le jury est composé de Mmes Huguette Dreyfus et Suzana Ruzickova, et de MM. Kenneth Gilbert, Luciano Sgrizzi et Colin Tilney. Des prix en espèces de 14 000 F et des tournées de concerts et enregistrements radiophonique et discographique sont offerts aux lauréats. Date limite d'inscription : 1er juin 1973.

Renseignements et inscription : 5, place des Ternes, Paris-17e.

Caisse d'Allocations Vieillesse des Professeurs de Musique, Musiciens Auteurs et Compositeurs.

A condition d'avoir une activité de non-salarié, ces professionnels ont un intérêt évident à s'inscrire à la Caisse d'Allocations Vieillesse.

A 65 ans, ils obtiennent une allocation vieillesse actuellement fixée à F 1 850 par an. Une retraite complémentaire est servie en fonction du nombre de points acquis par leurs cotisations. La retraite est reversible sur le conjoint survivant. Ces avantages sont indexés et revalorisés chaque année.

15, rue de Calais, 75009 Paris.

Préparation au Baccalauréat de Technicien Musique, F II.

Les villes dans lesquelles fonctionnent cette préparation sont : Besançon, Lyon, Metz, Nancy, Reims, Rouen, Toulon.

Stage de Pédagogie musicale active

Placé sous l'égide du Ministère des Affaires Culturelles, de la Ville de Muret (Haute-Garonne) et du Conservatoire National de Région de Toulouse, ce stage se déroulera du 28 août au 10 septembre inclus au Groupe Scolaire du Barry à Muret, Hte-Garonne.

Percussions ORFF, Flûte à bec (doigté baroque), Harmonie, Culture vocale et Direction.

Pour tous renseignements, s'adresser à Mme A. Pendleton, 110, rue Pierre-Demours, 75017 Paris.

Stage de Pédagogie musicale active avec instruments ORFF et Flûte douce.

A l'annonce parue dans notre numéro 198 de mai 1973, page 23/311, il y a lieu d'ajouter le complément suivant : stage avec Atelier d'Expression Corporelle et enfants (du 1er au 12 juillet 1973).

Le Rôle de l'Harmonie dans la formation des Musiciens - Séminaire de formation professionnelle pour l'Analyse Harmonique et l'Ecriture selon l'Harmonie Vivante.

Six études de base : les jeudis 8 et 22 novembre, 6 et 20 décembre 1973 - 24 janvier et 7 février 1974 de 13 h 30 à 15 h 30.

Six séances d'application pratique : en cours d'année scolaire (dates à fixer - durée 1 h) dans les cours privés de **Mme Dommel-Diény** (jeunes professeurs) et parmi ses élèves du Conservatoire de Fresnes (enfants et adolescents).
1973 : Sessions de cours au Centre Musical International d'Annecy et à l'Académie d'Orgue de St-Dié.

Inscriptions et tous renseignements à 326-75-03, 47 ter bd St-Germain, V^e^ et 660-17-81, 15 septembre - 8 octobre.

Concours international d'orgue « Grand Prix de Chartres ».

Le prochain concours aura lieu du 17 au 30 novembre 1973.

Les éliminatoires se dérouleront à Paris à l'Institut National des Jeunes Aveugles, et les finales en la Cathédrale de Chartres.

Ce concours est ouvert aux organistes de toutes nationalités n'ayant pas atteint 35 ans à la date du 17 septembre 1973. Il comportera cette année deux prix distincts de 10 000 F chacun : un Prix d'Interprétation et un Prix d'Improvisation.

S'adresser à : Association des Grandes Orgues de Chartres, 75, rue de Grenelle, 75007 Paris. Tél. : 548-31-74.

Vacances scolaires 1973-1974

Congé de la Toussaint : du mardi 30 octobre après la classe au lundi 5 novembre au matin.

Vacances de Noël : du vendredi 21 décembre 1973 après la classe au jeudi 3 janvier 1974 au matin.

Congé de février 1974 :

Zone A (académies de Aix-Marseille, Amiens, Bordeaux, Caen, Clermont-Ferrand, Lille, Lyon, Nancy-Metz, Nantes, Nice, Orléans-Tours, Rennes, Rouen, Toulouse ; du samedi 2 février après la classe au lundi 11 février 1974 au matin.

Zone B (académies de Créteil, Paris, Versailles) du samedi 9 février après la classe au lundi 18 février 1974 au matin.

Zone C (académies de Besançon, Dijon, Grenoble, Limoges, Montpellier, Poitiers, Reims, Strasbourg) du samedi 16 février après la classe au lundi 25 février 1974 au matin.

Vacances de Pâques : du vendredi 22 mars après la classe au jeudi 4 avril au matin et du vendredi 12 avril après la classe au mardi 16 avril au matin.

Grandes vacances : du samedi 29 juin après la classe au lundi 16 septembre au matin pour les élèves de tous les ordres d'enseignement.

Quatre demi-journées consécutives ou non pourront être accordées en supplément dans le cadre de l'année scolaire.

(B.O.E.N., n° 22 du 31-5-73).

Ville de Bayonne

Ecole Nationale de Musique

Plusieurs postes de professeurs à temps complet (16 heures) sont à pourvoir à la rentrée dans les disciplines suivantes :

violon - alto - contrebasse - percussion - harpe.

Pour tous renseignements, s'adresser à : Roger POUZET, Directeur du Conservatoire, 10, rue des Gouverneurs, BAYONNE - Tél. (59) 25-24-56.

31/395 ← Le voyage sentimental...

seconde fois, si l'instinct, plus que la raison, ne m'eût suggéré fort à propos une dernière ressource dans ces sortes de périls... Je tins alors sa main si légèrement qu'il semblait que j'étais sur le point de lui rendre la liberté de mon propre gré ; c'est ainsi qu'elle me la laissa... »

Quel symbole se cache derrière cette scène muette devant une porte fermée ? Il n'est que trop facile à percer : le monde où Sterne se débat avec sa sensibilité d'écorché est un monde clos, comme la cage du sansonnet. Le seul amour qui eût pu le tirer de sa mélancolie est un impossible amour, pour une femme lointaine, mariée déjà — il n'y a pas d'issue. Jamais il ne feront le voyage ensemble, et jamais Sterne ne pourra l'oublier auprès d'une autre femme. Il y a plus de douceur que de révolte dans ce renoncement : quand ils se quittent, elle lui tend la main :

> « Je la baisai deux fois, et elle descendit de la chaise en me disant adieu avec un regard mêlé de sensibilité et de douceur... »

Et c'est là-dessus que nous le laisserons, nous aussi, au seuil de ce voyage que l'on peut refaire cent fois avec lui sans cesser de trouver de nouvelles raisons d'aimer ce chef-d'œuvre, un des plus purs joyaux de la littérature anglaise, dont la traduction si légère de Frénais a fait un de nos classiques français, quelque part entre *La Princesse de Clèves*, *La Vie de Marianne*, *Manon*, *Julie* et *Sylvie*.

Il ne manquait à celui-ci que la musique d'un Mozart pour en faire le chef-d'œuvre de la scène lyrique.

TABLE DES MATIÈRES

Année scolaire 1972-1973

Octobre 1972 à juillet 1973 - Numéros 191 à 200

ANALYSES MUSICALES

BIBLIOGRAPHIE

NOTRE DISCOTHEQUE

EXAMENS ET CONCOURS

HISTOIRE DE LA MUSIQUE

ICONOGRAPHIE
par A. Lieuze

LITTERATURE

OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT

DIVERS

N° de Commission Paritaire : 28.511

Imprimé en France

Directeur-Gérant : A. MUSSON Dépôt légal 3e trim. 1973 icn - vaux-le-pénil 437.29.28